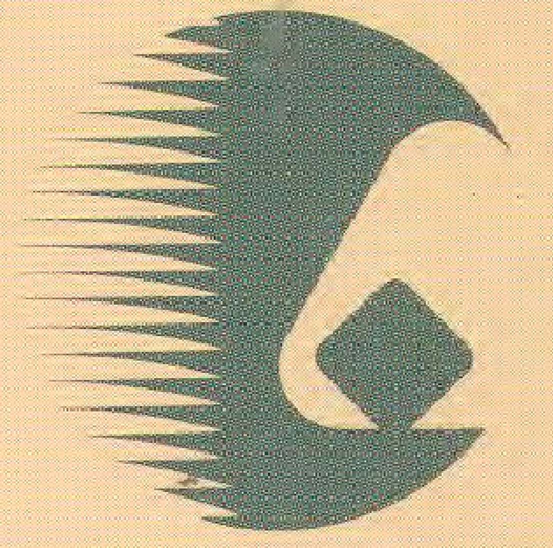
نقاد النص الشعري



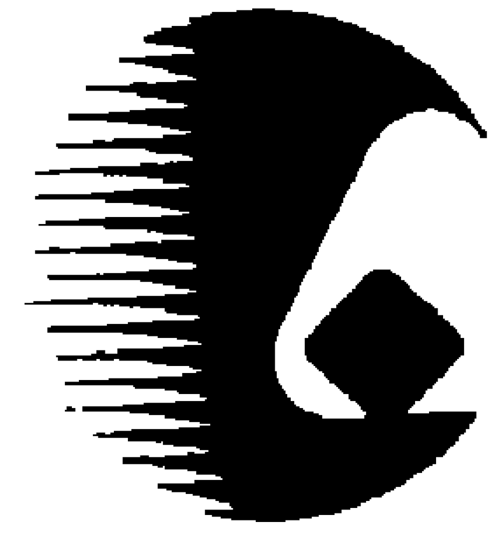
الدكتور يوسف حسن نوفل



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

الشعر والشعراء

نُقَّاد النَّصّ الشِّعْري



الشعر والشعراء

نقاد النص الشعري

الدكتور يوسف حسن نوفل

وكيل كلية البنات للدراسات العليا والبحث

جامعة عين شمس



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

إشراف الدكتور محمد عبد المطلب

الأستاذ بكلية الآداب - جامعة عين شمس

١٠ (أ) شارع حسين واصف، ميدان المساحة، الدقي، الجيزة - مصر

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت: ٣٩٣٠٥٦-٨ ، ٣٩٢٤٦١١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات، الإسكندرية ت: ٤٩٢٤٨٢٩

الطبعة الأولى ١٩٩٧

رقم الإيداع ٤٥٥٣ / ١٩٩٧
الترقيم الدولي ٧ - ٠٢٦٦ - ١٦ - ٩٧٧ ISBN

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

المحتويات



مفتتح

ازدادت الصلة بين فروع المعرفة الإنسانية في عصرنا ، ثم توثقت هذه الصلة بينها من ناحية ، وبين العلوم التطبيقية من ناحية أخرى ، حتى صارت هذه الصلة أمرًا يؤدي - في بعض الأحيان - إلى طغيان سمة على سمة أو علم على آخر.

والحق أنه منذ أخذت سيطرة العلم تسود التفكير البشري اجتاحت الأدب نظرياتٌ قاربت بيننا وبين النص الأدبي الذي هو أساس التّعبير الفني. ولم يقف طموحُ العلم عند حدّ ، مما حدا بفيلسوف مثل برتراند راسل Bertrand Russel (١٨٧٢ - ١٩٧٠) أن يقول في كتابه « النظرة العلمية »[١] *The Scientific Outlook* سنة ١٩٣١ :

« إننا نعيش في عصر العلم ، والحقُّ أننا بالنسبة لبني الإنسان في المستقبل سنبدو بعيدين عن العلم . »

حقًّا لقد تعدَّى العلم - في تطوره - أيَّ تصوُّرٍ خلال خمسين السنة التي أعقبت قولة الفيلسوف « راسل » مع أن الأدب سبق العلم بآلاف السنين .

وقد أحدثت الثورة العلمية في الفيزياء آثارها منذ « نيوتن » (١٦٤٢ - ١٧٢٧) ، ثم أعقبتها ثورة علمية ثانية في فيزياء أينشتين Einstein (١٨٧٩ - ١٩٥٥)، وكتب برنارد شو كتابه « بناة العوالم » ، ومن بعده تدفقت طاقات العلم ، واختلفت وجهتا النظر الرأسمالية والاشتراكية ، فرأى البعض أن تقديم المعرفة يفسد وعي البشرية ، على حين ظن آخرون أن الأدب صار تابعًا للعلم .

وازدياد المعرفة العلمية جعل لكلٍّ مرحلة من مراحل تطورها اسمًا[٢] ، وبرغم ذلك نجد من الاتجاهات من يُرجِع تفوق العلم إلى اعتبارات أخرى في القرن العشرين[٣] .

وعلى أية حال لم يعش الأدبُ بمعزلٍ عن العلم ، إذ ما لبث أن تلقَّى ألوانًا من التأثير تغلغلت

في كيان عمله وميادين نشاطه .

ومنذ ما يزيد على عشرين عامًا طالعتنا دعوةٌ لما يسمى « الإكلينيكية في الأدب » حدثنا عنها « إدموند فوللر »[٤] ، وتقوم على تشريح حياة الإنسان وتمزيق أوصالها ، كما تفعل موجة في الأدب تُسَمّى الأدب التشريحي ، ورفض الكثيرون تحول الأديب إلى طبيب في وجه بحث هؤلاء عن الجزئيات قبل كل شيء ، قبل الفِكْرة وقبل الموضوع ، ومن ناحية أخرى اتَّصل الأدبُ بالعِلْم ، فقد بشَّر الأدب بمستقبل العلم في الخيال الأدبي ، ورأينا أعمالا لأمثال : ويلز ، وألدوس هكسلي ؛ حيث رواية الخيال العلمي ، من ذلك استيحاء « هكسلي » رؤيته في « عالم جريء » من عبارة وردت على لسان ميراندا بطل مسرحية شكسبير « العاصفة » .

وبتأثير من الفلسفات الواقعية دنا الأدبُ من العلمِ شيئًا فشيئًا سواء أ كان ذلك في الفلسفة الاجتماعية والاشتراكية حيث الاهتمام بالمجتمع من أجل الفرد ، أم في الفلسفة الوضعية التجريبية ، أم في الفلسفة المادية التى تنظر للفرد باعتباره صدًى لعوامل مادية ، أم في الوجودية ، إلخ .

كان للفلسفة الوَضْعية التَّجْريبية أثرها على أيدي أوجست كونت Conte (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧) ، وجون ستيوارت مل Mill (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣) ، وهيبوليت تين Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) إيمانًا منهم بالعلوم التجريبية ، وقد أدت إلى النقد الموضوعي استنادًا إلى العلم والمعرفة لا إلى الانطباعات لتكون القراءة الموضوعية وصفًا شاملاً كالجرد أو التَّنضيد ، لا تأويلية ولا تفسيرية ، إيمانًا باستقلال العمل الفنيِّ في ذاته ، وكان من فلاسفتها العرب وكبار شُرَّاحها زكي نجيب محمود ؛ إذ آمن بالتحليل النقدي الموضوعي[٥] ، وتساءل : هل الأدب ليس علمًا[٦] ؟ وفي مقاله « علمية المنهج » يُصرّ على وجود المنهج العلميِّ في الدراسة الأدبية[٧] .

على أن مِن علمائنا مَنْ كَتب العلم بروح الأدب والأدب بروح العلم مثل أحمد زكي (١٨٩٤ ـ ١٩٧٥) ، ومن فلاسفتنا مَنْ نادى بما أسماه « الحياد الفلسفي » ؛ إذ رأى يحيى هويدي[٨] أن يقوم حياد بين المثالية والمادية ، وحياد بين الوجودية في إيمانها بالإنسان الفرد المنتمي إلى مواقف محتكمين إلى التَّجْرِبة الحية من ناحية ، والماركسية من ناحية أخرى ؛ إذ هَوّنت من شأن الفرد تُجاه المادة وجعلت عقله صدًى لها ، ولم تجعل للفردْ قيمة تُجاه المجتمع لأنه « ترس » صغير في دولاب كبير ، وارتبط ذلك بتفسيرهم التاريخ تفسيرًا ماديًا مُلْتَفتين إلى العامل الاقتصادي

والصراع الطبقي حيث البنية العليا والبنية الدنيا ، الأولى هي النُّظُم السياسية والثقافية التي هي وليدة البنية الدنيا وهي النِّتاج الماديّ .

ورأينا من العلوم الاجتماعية اتِّجاهًا لحلِّ تعارُض الذاتية والجماعية . ووجدنا من العلوم السياسية اتجاهًا للوحدة الموضوعية بديلاً لنظرية العقد الاجتماعي ، و وجدنا سانت بيف Sainte-Beuve (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) يدرس الشخصيات الأدبية دراسة نفسية وعضوية ، ويدرس فصائلَ الفِكْر صانعًا ما يصنعه علماءُ النبات نحو تصنيف الفصائل ، ودرس تين Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) الأدب من خلال عوامل ثلاثة هي : الجنس والزمان والمكان ، وتناول برونتيير Brunetière (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) ، الأدب تناولَ عُلَماء الحياة من أتباع دارون Darwin (١٨٠٩ ـ ١٨٨٢) متابعًا إياه في نظرية النشوء والارتقاء واقفًا على تولُّد الأجناس الأدبية ونموها .

وشهدت حياتُنا الأدبية موجاتٍ من أدب اللامعقول ، والرواية المضادة ورواية تيار الوعي stream of consciousness واستخدام الإسقاط .

وقد ارتبط ذلك بمنهج التفكير البشري الذي انتقل من مرحلة الأسطورية إلى مرحلة الذِّهْنية ، ثم التجريبية ، وحيث خضع الفِكْرُ البشري للمنهج الأرسطي حين وضع الكليات الخمس المعروفة [٩] . وظل التفكيرُ الإنسانيُّ خاضعًا للتفكير الأرسطي في اعتماده على القياس حتى ناقش هذا المنطق مفكِّرون أمثال روجر بيكون (١٢١٤ ـ ١٢٧٤) ثم فرانسيس بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) وأمثالهما ، ونادوا بالخضوع للتَّجْرِبة ، ثم كانت صيحة ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) في «مقال في المنهج» معتمدًا على البراهين الرياضية محدِّدًا قواعدَ البحث [١٠] في الشَّكِّ المنهجيِّ متجهًا نحو تأسيس المنهج الاستقرائي ، وأكد كانت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) أن التاريخ يظل محتفظًا بعنصر الذاتية مهما اتجه كاتبه للموضوعية ، وجاء هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) من بعده مُخالِفًا إياه ، ورأى لانسون أنه لا ينبغي أن نوافقَ على جعل تاريخ الأدب علمًا صغيرًا من العلوم الإنسانية ، ورأى أننا ندرس النفسَ الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية [١١] .

وهكذا وجدنا النصَّ الأدبيَّ ينظر إليه في ذاته أو ينظر إليه مع مراعاة خارجه مما يرجع إلى الاجتماع أو علم النفس أو الأنثروبولوجيا .

وقد يغلب جانبٌ على آخر ، فنرى مَنْ يركِّز على دراسة أثر كاتب النص في النص ، أو أثر

النص في كاتبه أو في متلقيه ومن يهتم بالنص في ذاته : في مبناه وقدراته وإمكاناته و وحدته وصوره ورُموزه بنيانًا أو رمزًا باحثين عن سِماته التكوينية مسلِّطين الضوء على أهمية الفَهْم اللُّغوي للنص . ثم يعرضون للمناهج الداخلية ، تلك التي تعتمد أمورًا داخلية على هيئة تراكيب لفظية أو صور أو إيقاعات و وزن ونَغْمة وجرس وعنصر motive ، وهو أصغر وحدة تصل إليها عند تحليل المضمون الأدبيِّ الذي يُعَدّ لَبِنة بنيانية ، ومِن النقاد مَنْ يضيف إلى العنصر أشياءَ عديدةً كالأحداث والموقف والشخصية ، لكن المهم الوقوف عند عَلاقته بموضوع النص أو السياق مهما وقفنا أمام أنواع العنصر : الثانوية ، والبسيطة ، والناقصة ، والمتضخِّمة ، والدالة . . . إلخ .

كذلك يهتمون بالشخصية أو النمط ، وذلك في الأعمال المسرحية والقصصية ، ويجعلون الشخصية : مباشرة وغير مباشرة ، وجامدة ومتحرِّكة وممتلئة أو دائرية ومسطَّحة (كما قال فورستر) ، كما اهتموا بتطوُّر الشخصية وسمائها ، وشاعت كلمة الأنماط للدلالة على الشخصيات النمطية الشهيرة .

أما المناهج الخارجية فتهتم بما لا يكون ماثلا أمامنا في النص ، لكن أمارات توجد تدلُّ عليه محلِّقة في آفاق النص مشكلة أبعادًا لا يُفْهَم النَّصُّ دون استيعابها واستجلائها حيث المداخل الحياتية التي تقيم وشائجَ بين النص والحياة ، والمداخل النفسية التي تقيم عَلاقات بين النص وعلم النفس باتجاهاته المختلِفة ، مع صلة النص بالمعتقدات ، والتراث ، والفولكلور ، وغيرها .

يرى النفسيون في التحليل النفسيِّ ما يكشف عن معانٍ ودلالات ضمنية في المستويات الأعمق التي تردُّنا إلى اللاشعور مساعدة على فَهْم المستويات السطحية . كما يرون في علم النفس التجريبي اتجاهًا نحو المستويات الأعمق على أسس تجريبية بحثًا عن الطاقة الإبداعية للمبدع ، وسعيًا عن التكامل الذي يسعى إليه المبدع في بيان صلة العمل بمبدعه أخذًا بمنْجَزات فرويد Freud (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) ، وكارل جوستاف يونغ Jung (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) ، وألفرد أدلر وغيرهم في مجال التحليل النفسيِّ وخُطوات علم النفس التجريبيِّ والعمليات الإبداعية مع اعتراضنا على مبدإ جعل الأديب شبيهًا بالمرضى النفسيين ، وإذا ركَّز النفسيون على الفرد المبدع ، اهتمَّ الاجتماعيون بالنصِّ في صِلته الاجتماعية أو الطبقية تأثيرًا وتأثرًا ، وكلا المنهجين : النفسي والاجتماعي ينطلقان من داخل النصِّ إلى خارجه ثم يعودان إليه برؤى جديدة ، كما أنهما يهتمان بمحتوى الأعمال ولا يتعمقان في دراسة العَلاقات اللُّغوية المكونة للعمل الأدبيِّ .

وفي مجال علم اجتماع الأدب يمكن الرجوعُ - في وقت باكر - إلى مدام دي ستال Mme De Stael (١٨١٧ - ١٨٦٦) واهتمامها بتفاعل الأدب مع المؤسَّسات الاجتماعية ، ثم كانت جهود كارل ماركس Marx (١٨١٧ - ١٨٨٣) حيث بحث العَلاقة الجدلية بين البِنَى الاجتماعية والاقتصادية التحتية ، والبِنى الفِكْرية والإبداعية الفوقية ، وكانت رؤية لوكاتش Luckacs الذي طور عِلْم الجمال الماركسي، وصولاً إلى اجتماعية الأدب لدى لوسيان جولدمان Lucien Goldmann (١٩١٣ - ١٩٧٠)، ونظريته في البنائية التوليدية genetic structuralism مطورًا للعَلاقة بين الأدب والمجتمع جامعًا بين تفسير العمل وشرحه ، أي انطلاقًا من بنية إلى بِنْية أشمل خارجه ، أي أنها عملية داخلية وخارجية معًا منذ البَدْء مِن داخل العمل .

وترجع البنيوية إلى جهود الشكليين الروس حيث كانوا منذ بداية القرن العشرين حتى الثلاثينيات، وقد بدأت حركتُهم مع مدرسة الصوتيات التَّجْريبية بموسكو ،وحلَّلوا الإيقاع الشعريَّ صوتيًا وتركيبيًا ، حتى طورتها مدرسةُ براغ ، ولا شك أن الشكليين الروس أثروا في مدرسة النقد الجديد في أوربا وأمريكا New Criticism School ، و واضحٌ تأثيرهم في النظرية الموضوعية عند إليوت .

والتمايز بين الرؤيتين : الداخلية والخارجية يرجع - في معظم الأحوال - لاعتبارات أيديولوجية ، وإن رجع - في بعض الأحوال - لاعتبارات فنية كأن يقول قائل إنه إذا كانت النصوص المدروسة فُرادى كان المقام أكثر مُناسَبَة للرؤية الداخلية ، أما إذا كانت الدروس مجموعة من النصوص ، أو طائفة من الأدباء أو حقبة من العصور كانت المناهج الخارجية أكثر مناسبة . وفوق ذلك يمكن القولُ إنه لا تعارضَ بين هذه الرؤى سواء أ كانت من داخل العمل الفنيِّ أم من خارجه . إذ يتم بعضُها بعضًا مهما تعددت الرؤى من رؤية تفسيرية ذاتية تقوم على وحدة النص ، ومن رؤية تحليلية تهتم بالبِنْيات ، ومن رؤية أسلوبية . المهم ألا تخضع الأحكام لمبدأ المصادفة ، وقد يدعم ذلك ما تراه من شدة التشابه بين فنون : الرسم والتصوير والنحت والموسيقى والغناء والأدب . المهم أن تكون الرؤية الفنية في وضوح ينأى عن ذلك الغموض الذي أشار إليه هوميروس Homéros (ق ٩ ق. م) ذات يوم في قوله :

« إن الكثرةَ المطلقةَ منا - معشر الشعراء - تتورَّط في الخطأ في سَعْيها إلى الصواب ، فعندما أحاول الإيجاز يعتريني الغموضُ ، وأُعْنَى بالصقل فتخونني حيويَّتي ونشاطي . هذا شاعر يمنِّيك

بأسلوب جَزْل فلا تظفر منه إلا بطنطنة ، وذاك آخر من فَرْط حذره يزحف على الأرض اتقاءَ العاصفة . »

ثم يتجه إلى الشعراء قائلا :

« فيا مَنْ تكتبون ، تخيَّروا موضوعًا يكافئ طاقتكم ، وتدبَّروا طويلاً ما تنوء تحته عواتقُكم وما هي تقوى على حَمْله . فلو أن رجلاً أجاد اختيار موضوعه فلن يمتنعَ عليه يُسْرُ التعبير ولا وضوح الآراء ، فرَوْعَة الترتيب ورَوْنقه ـ لو صحَّ تقديري ـ تتلخَّصان في أن على ناظم القصيدة العَصْماء التي تتطلع إليها الدنيا بصبر نافد أن يتوخَّى ذِكْر ما وجب ذِكْرُه ، وتأجيل الكثير إلى أن يأتيَ حينُهُ ، كما أن عليه أن يهتديَ بذوقه فليحب هذا وليزدرِ ذاك . » (١٢)

ولقد سبقتنا دراساتٌ عديدة قيِّمة أسهمت إسهامًا عظيمًا في بيان وجهة النقد الأدبيِّ إزاء النص ، وعرضت نظرياته واتجاهاته سواء أ كان ذلك في أدبنا العربيِّ ، أم في الآداب العالمية ، وهذه المحاولة التي بين أيدينا مَدينة لهذه الجهود بالكثير ، وكل ما هنالك أنا نريد أن نحتكمَ ـ في بيان الاتجاهات وتصنيفها ـ إلى موقفها من النص ، وإن سبقنا الكثيرُ ممن أشبعوا هذه التصنيفات بحثًا . إذن ، فلنعدّ الصفحات القادمة امتدادًا لجهود السّابقين .

وقد لا نضيف جديدًا حين نطالع رؤى النقّاد في قراءة النص الإبداعيِّ ؛ لأنه لا يمكن مسخ ما أجمع عليه الدارسون ، ونسيان ما تم إرساؤه من سِمات حول رؤية الناقد ، لكن الذي نودُّ أن ننظر فيه هو إرجاع هذه الرؤى إلى منطلقين هما :

داخل العمل الأدبي وخارجه

وقياسنا الراجع إلى العمل الإبداعيِّ أو الأدبيِّ ليس فيه مبالَغَة أو اعتساف ؛ لأن العمل الإبداعيَّ هو الأساس سواء أ تابعنا مَنْ قال بسَبْق النقد العمل الأدبي ، أم من قال بميلاد النص الإبداعي قبل النقد الأدبي ، ومهما وافقنا مقوّمي عملية القراءة للنص الإبداعيِّ هل هي إعادة تأليف أم لا ؟

من هنا نقف ـ في هذه الصفحات ـ على ما فرضه الواقع العلميُّ في عصرنا على الأدب بجانبيه الإبداعي والنَّقديِّ من رُؤى ، ونقف على مشارف النَّصِّ لنرى من استبطنه من داخله ومَنْ شارفه مِن خارجه .

والحقُّ أن استخدامَ مؤلِّفي « نظرية الأدب » : أوستن وارين Warren (ولد ١٩٠٣) ، ورينيه وليك Wellek لمصطلحي : الداخل والخارج [١٣]، ثم استخدام أمين الخولي لهما من بعد [١٤]، ثم مُداعبات النقاد - وبعضهم مُبْدع للنص الأدبيّ - كل هذا كان له أكبر الأثر في السيطرة على حسّي الأدبيّ ، وتوجيهه هذه الوجهة من التأمُّل ، حيث كنت أُسْلِم نفسي إسلامًا غير إراديٍّ لهذه السبحات الفنية ، فأجدني مع (النص ومبدعه وقارئه) شريكًا رابعًا في جولة حافِلَة ، ونفحات حُلْوة شهية ، ومن هنا أجد من الأمانة أن أسجِّلَ اعتزازي بساعات تتعدى الزمان والمكان كنت فيها وبعدها مدينًا لهؤلاء جميعًا بكثير من المتعة الفنية والخصوبة الشعورية . ولعلَّ في هذه الصفحاتِ القادمة ما يمكن أن يجسِّدَ اعترافي بهذا كله .

وإني لعلى يقينٍ من أنه لا يمكن القطعُ بموقف واحد إزاء النصوص لدى النقّاد جميعًا ، أي أننا لا نجد للنقاد نظرة موحَّدة إزاءَ النصِّ الإبداعيِّ في جميع مراحل حياتهم ، وفي حالات النص جميعها ، فقد نجد موقفًا للناقد في مرحلة من مراحل حياته الأدبية يتخذ لفَهْم النص الأدبي وشرحه مدخلاً من مداخل النقد الأدبي ، ثم ما يلبث أن يغادرَهُ في مرحلة تالية إلى مدخل آخر يراه أكثر ملاءمة للعصر ، أو مناسَبة لطبيعة النص الإبداعيِّ ، ونوع جنسه الأدبي بين النثر والشعر ، أو مجاراة للتيارات النقدية والمذاهب الأدبية ، إذ تنشط التيارات وتخمد ، تعلو وتهبط .

ونتوقع - مِن ثمَّ - أن نجد ناقدًا - في مرحلة من عمره - ينظر للعمل الأدبي نظرة داخلية ثم نجده - في مرحلة تالية - يجمع بين الداخل والخارج .

القارئ والخطاب

قال الشاعر العربي القديم :

الشِّعْرُ صَعْبٌ وطَويلٌ سُلَّمُـهْ
إذا ارْتَقى فيهِ الَّذي لا يَعْلَمُهْ
زَلَّتْ بِهِ إلى الحَضيضِ قَدَمُهْ
يُريدُ أنْ يُعْرِبَـهُ فَيُعْجِمُـهْ

وقال ابن رشيق [١٥] في الشعر :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطَّبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العِلْم ، وبابه الدُّرْبَة ، وساكنه المعنى ، ولا خيرَ في بيتٍ غير مسكون ، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين ، والأمثلة للأبنية ، أوكالأواخي والأوتار للأخبية ، فأمّا ما سوى ذلك من محاسنِ الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى عنها . »

ولن نمضي مع ما ساقه القدماء حول تعاريف الأدب ، وحول النص القرآني ، وحسبنا ما وقفوا عليه إزاء النص الأدبيِّ ، والشعري بوجه خاص .

لقد اهتمّ النقدُ الكلاسيكي [١٦] بالنص ، ثم أولت الرومانسية اهتمامًا بالشاعر أكثر من النَّص، ثم عادت للنص مكانتُهُ مع النقد الواقعيِّ ، ثم اهتمت الكلاسيكية الجديدة في أوربا وأمريكا بالنَّص ، وازداد الاهتمامُ لدى البنيويين ، والسيموطيقيّين ، ثم اتسع مفهومُ النص لدى التفكيكيين .

وتكون الوظيفةُ المرجعيةُ والوظيفةُ الانفعالية قاعدتين مُتكامِلتين ، بما في ذلك من نسق ، مرتبط بالبنية يمكن تفكيكُه إلى : عناصر دالة ، فنعيد الرسالة إلى (مورفيمات) أي جذور ، ثم إلى (فونيمات) ، أي صوائت .

وهناك نوعان من الخطاب :

إيصالي يدور حوله سؤالان هما : ماذا يقول الخطاب ؟ ومن ذا الذي يقوله ؟

وإبداعي والسؤال عنه : كيف يقول الخطاب ، أو على حدِّ تعبير « رومان جاكبسون » : « ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملاً فنيًا ؟»

ينتقل منذر عياشي [١٧] من الكائن الإنساني إلى الكائن الكلامي ، فحين يكون النصُّ إخبارًا تكون لغته أداته ، وعندما يكون إبداعًا تكون لغته خبرهُ الذي ينقله ، ويكون هو أداتها انطلاقًا من نظرية كون المرسل وجودًا عابرًا ، والقارئ وجودًا دائمًا ، وفي إطار نظرية الإيصال فيها يتفق المرسِل والمرسَل إليه على شفرة موحّدة ، يتم عن طريقها التركيب والتفكيك في محيط أي مرجع ، وبرموز إيصال في قناة إيصال .

سمى « ريفاتير » ذلك : « النص بتمامه » وقال عنه أبو عبيدة بنُ المثنى : « تمام القول » .

نتفق ـ إذن ـ مع منذر عياشي [١٨] في تعدُّدية القراءات ، إذ يرى بعضُ الدارسين أن تعدد

مُسْتَويات النص يرجع إلى تعدُّد مستوياته الأسلوبية ، مما يجعل القارئ ، وليس النص ، منتسبًا إلى ما يقرأ ومشتركًا معه في الآن نفسه ، إذ لولا مُشارَكَته لاستحال تمييزُ النثر من الشعر .

وانتساب القارئ إلى الخِطاب يستقل عن الكاتب المرسل ، لهذا يرى أن[١٩] النصَّ شكلٌ من أشكال الإنجاز اللُّغوي يستغني بلغته عن غيره ، أي عن المرسِل والمرسَل إليه .

وتتعدد تعريفاتُ النص بين :

تعريفه مباشرة من خلال مكوّناته كما يذهب « تودوروف » . أو تعريفه من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي كما يذهب « رولان بارت » . أو تعريفه بربطه بفعل الكتابة كما يذهب « بول ريكور » ، ذهابًا إلى ما بعد الأسلوبية ؛ حيث تكون قراءة النص فعاليّة تشاطر النصَّ وجوده .

يقول « تودوروف » : « يمكن للنصِّ أن يكونَ جملة ، كما يمكن أن يكون كتابًا تامًّا مستقلا مُنْغَلقًا . »

ويقول رولان بارت : إن النصَّ نسيجُ الكلمات المنظومة في التأليف ، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتًا و وحيدًا ، وهو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب ، ويصبح فعالية كتابية ينضوي تحتها كلٌّ من الكاتب والقارئ .

ويهتم « بول ريكور » بالحدث الكتابي ويميِّزه من الحدث الكلامي : « ألا فلنسمِّ نصا كل خطاب ثبَّتَتهُ الكتابة . »

هكذا نصل مع النص إلى استقلاله ، ومَرْجِعِيَّته ، ونصل إلى لسانيات النص، وقراءة النص.

أما علاقة النص بالقارئ الذي يستجيب إليه من نفسه عن طريق ردِّ الفِعْل ، فتبين أهمية القارئ ، ولذا يعلِّق « عبد السلام المسدي » على آراء « ريفاتير » مبينًا أن المحلِّل لا ينطلق من النص مباشرة ، بل من أحكام القارئ بما يبين أهمية القارئ وتأويله ، ومفاتيح الشفرة لديه .

النص - إذن - دائم الإنتاج لأنه مستثار دائمًا .

لقد اهتمت « الهرمنيوطيقا [٢٠] » بتفسير النص ، وارتبطت بنظرية التفسير منذ ارتباطها الديني ، حتى توسع مجالُها ليشمل علومًا عديدة من بينها عِلْم الجمال والنقد الأدبي

والفولكلـور .

وقد اهتمت البنائية بتحليل العمل الأدبي في ثلاثية : القصد ـ النص ـ التفسير ؛ الأول أي الفِكْر ، والثاني أي التشكيل ، والثالث أي التحليل .

أما فكرة (موت المؤلف) كما شرحها رولان بارت [٢١] ، فهي لا تعني إلغاء المؤلِّف وحَذْفه من ذاكرة الثقافة ، بل إلى تحرير النص من سلطة الأب وهيمنته ، أي المؤلِّف ، لتتيح المجالَ للقارئ ، أي نريح المؤلف مؤقتًا ثم نستدعيه بعد ذلك ، أي بعد « زفاف النص إلى قارئه » ، فالموت هنا ليس موتا حقيقيّا بل رَفْع للوصاية وتوسيع لمجالات النص زمانًا ومكانا ، واستقلال للنص عن سلطة المؤلِّف ، باعتبار أن المؤلف الأكبر هو الموروث الأدبي ، هكذا نخفِّف من إمبراطورية المؤلف ، فالنص فضاء لأبعاد متعدِّدة تتزاوج فيها كتاباتٌ مختلِفة وألف بؤرة من بؤر الثقافة ، لأن النص مصنوعٌ من كتابات مُضاعَفَة ، وثقافات متنوِّعة ، « وموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادةُ القارئ » .

إشكالية المصطلح النقدي

ضمّت الحياةُ النقدية عددًا غير قليل من معاجم المصطَلَحات النقدية والأدبية عامة ، وبقدر ما تباعدت المسافةُ الزمنية بين أقدمها وأحدثها ، تباعدت القيمةُ الفنية أيضًا ، كما تباعدت ، بشكل أكبر مناهج كل منها ، حتى غدا بعضُها ينقد الآخر وينقضه معا . (قدم سعيد علوش « معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة » ناقدًا ما سبقه من معاجم قدمها كل من : مجدي وهبة ، وجبور عبد النور ، وحمادي صمود).

ومعلوم ما للمصطلح من أهمية وخطورة ، لا سيما إذا استحضرنا هذا الاختلافَ بين المناهج في معاجم المصطَلَحات ، وإذا سلَّمنا بقِلَّة ما بين أيدينا من معاجم ، ثم إذا أدركنا أنه لا يوجد مُعْجَم نقدي شامل ، كما نقول : المعجم الفلسفي ، أو الاجتماعي ، أو السياسي في وقت باتت فيه الخِدْمَةُ الحاسوبية قريبةَ المنال .

نتج عن ذلك سوء القراءة وسوء الفَهْم ؛ إذ تعدّد فهمُ المصطلح ، فالتبس وغمض ، ولعب التعريبُ ولعبت الترجمة دورًا في هذا الغموض الذي أفسد قراءة النص .

لقد استفحل هذا الخطر ؛ لأن من البدهيّ أننا لا نعيش بمعزِل عن تيارات النقد المعاصِر عالميًا ،

وأصبح النقدُ مفتوحًا على لغات شتى .

كما استفحل هذا الخطر؛ لأن المصْطَلَح ينشأ عندنا نشأة غير طبيعية ، إذ يفد إلينا مع النظرية الوافدة والآراء المترجمة ، مما جعل الغرابة ملازِمَة له ، ومما جعل المصطلح غريبًا (مقولبًا ، جاهزًا) .

ولا أُغالي إذا قلت إن من القراءات النصّية ، ما يحمل فوضى من المصطَلَحات المتنافرة غير المتناسقة ، لا مع نصها ، ولا مع ترجمات [٢٢] أخرى لها في قراءات مغايرة ، أو في بيئة عربية أخرى نتيجة غياب التنسيق والتراسل الفنّي ، والنتيجة الحتمية غموض بعض القراءات ، واستعصاؤها على الفَهْم حتى على بعض المتخصِّصين ، هذا فضلاً عن تعدُّد فَهْم المصطلح في لغاته الأولى ، كما حدث للفظ الواقعية ، إذ أحصى لها « ديمين جرانت » [٢٣] أكثر من ستة وعشرين نوعًا من الواقعية .

هكذا يتسبب المصطلحُ في جعل القراءة قراءات لا قراءة واحدة ، بل قد يؤدي إلى سوء القراءة الناتجة عن سوء الفَهْم والتأويل .

وقد يندرج في هذه الإشكالية تعريفُ النص نفسه ، إذ تتعدّد تعريفاته ، ومن ثم ترجمات هذه التعاريف ، ومن ثم فَهْمها ، إذ ترى تعريفًا عند « تودوروف » للنص من خلال مكوّناته ، وتعريفًا « لرولان بارت » من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي ، وتعريفًا عند « بول ريكور » بربطه بفعل الكتابة ، ولا يمنع هذا كله ناقدًا عربيًا من الانتهاء إلى تعريف يصوغه صياغة عربية ، مثلما رأينا هذا التعريفَ للنص عند منذر عياشي :

« النص شكل من أشكال الإنجاز اللُّغوي يقيمه نظامه الخاص ، ولذا يستغني بلغته عن غيره ، أي عن المرسل والمرسَل إليه ، لذا نظروا إليه على أنه خلقٌ مستقل وقائم بذاته [٢٤] .

يرتبط ذلك كله ـ بطبيعة الحال ـ بنظرية النص ، حيث أصبحت قراءة النص فعالية تشاطر النصَّ وجوده ، وتعدد مستويات النص حسب تعدُّد مستوياته الأسلوبية ، أو الفئات الاجتماعية التي يتكلم عنها النص ، حيث تبدو فيها طبقات المجتمع وفئاته ، كما أنه يرتبط بكون النص شكلاً لُغويًا له قوانينه الداخلية ، والسياق الخاص بالصوت في الكلمة ، والكلمة في الجملة ، والجملة في النص .

الفصل الأول
القراءة بين الانطباع والتأصيل

(١)

يمكن القول إن الخطوط الأولى للرؤية الداخلية ظهرت في صورتها البسيطة لدى التأثريين أو الانطباعيين ؛ استجابة منهم لما يمليه النصُّ ، هكذا كانت رؤى التأثريين للنص الأدبي ، وذلك لدى كثير من نقادنا ، من هذا المنْطَلَق التأثُّري نبعت كِتابات ميخائيل نعيمة مثلاً قبل أن يجمعَها في كتابه « الغربال » سنة ١٩٢٣ ، الذي ضم إحدى وعشرين مقالة نقدية في وقت أعقب ظهور « الديوان » للعقاد والمازني سنة ١٩٢١ ، ومن الجدير بالذكر أن العقاد كتب مقدمة هذا الكتاب مبينًا اتفاق المنحيين بينهما برغم عدم التقائهما إلا سنة ١٩٥٧ .

وحين يصرِّح نعيمة أن « لكل ناقد غرباله » يقفنا على منهجه التأثُّري الذاتي الذي يرى في الناقد مبدعًا ، ولهذا يحدِّد مقاييسه الأربعة للأدب وهي :

حاجتنا للإفصاح عن العوامل النفسية ، وحاجتنا لنور الحقيقة ، وحاجتنا للجميل ، وحاجتنا للموسيقى . وفي غمرة تحمسه لفكرة أن اللغة ما هي إلا مجرَّد رموز تستخدمها الإنسانية وهي في حاجة إلى التبسيط ، هاجم ما أسماه « نقيق الضفادع » عند الملتزِمين بقواعد اللغة ، وقد عارضه العقاد وأيد هذه المعارَضَة الدكتور محمد مندور[1] .

(٢)

طه حسين وقراءة النَّصِّ القديم

وقد مال طه حسين إلى النقد اللُّغوي والبياني في المرحلة الأولى من حياته الأدبية ، بدا ذلك في نقده مصطفى لطفي المنفلوطي ، وذلك قبل أن يفسحَ في نقده مجالا لنظريات تين Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) وسانت بيف Sainte-Beuve (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ثم يعود من فرنسا متخفِّفًا من

هذا الاتجاه العلميّ ، فيهتم بالصدق الفني ، ولعل هذا ما دفعه إلى الحملة على الرافعي في نقد رسالته « في العتب » اتجاهًا للمعاصَرَة ، وبعدًا عن لغة القرن الخامس الهجري [٢].

على أن ذلك كله نبع من تأثُّرية طه حسين impressionism حتى ليصرِّح في « حديث الأربعاء » أنه يقرأ الأدب بقلبه وذوقه وحب الجمال لديه ، منصرفًا عن التعليل والتحليل والتأويل [٣].

ومن تأثُّرية طه حسين نبعت قراءته لنصوص من شعرنا القديم يحبِّبها للناس ويقرّبها منهم ، ها هو ذا يتحدث عن « لبيد » : « انظر إلى هذه الصور الجميلة ، التي يؤدي الشاعرُ فيها هذه المعاني ، وحدثني لو أن شاعرًا محدثًا أراد أن يؤديَ مثل هذه المعاني ، أ تراه يستطيع أن يؤديها في صور خير من هذه الصور ؟» [٤]

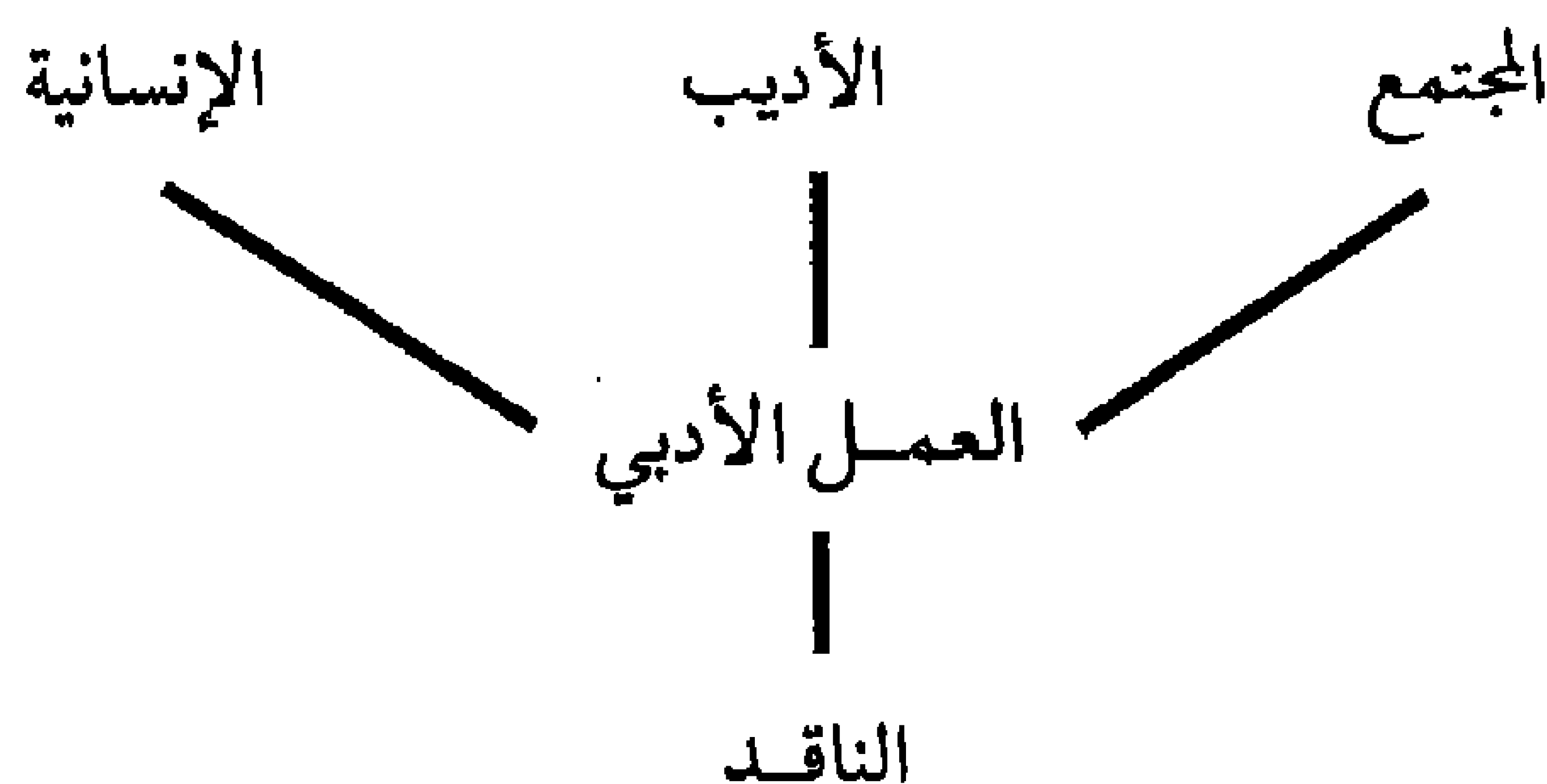
وهو يرى أنه « كما يترجم الفَرَنْسيون بعض آثارهم في القرون الوسطى وفي أول العصر الحديث إلى لغتهم التي يألفونها الآن فلِمَ لا نحتاج نحن إلى أن نترجمَ أو نقرِّبَ شعر القدماء . . إلى هذه اللغة اليسيرة » [٥]، ويأخذ في نثر الشعر بلغته الفنية المعروفة .

وهو في أحكامه ونظراته يصدر عن ذوق فَرْدي ، وتأثُّر وانطباع يدير فيه خبرته باللغة . نرى ذلك في نقده « هيكل » و « علي محمود طه » ، و « ناجي » ، و « المعلوف » ، و « أبا الوفا » و « أبا ماضي » وغيرهم من أعلام الأدب المعاصر [٦].

ويرى طه حسين أن العمل الأدبيَّ ذو صلة بأربعة جوانب هي :

المجتمع ، والأديب ، والإنسانية ، والناقد . ولقد نجح جابر عصفور في تلمُّس هذه الجوانب في نظريته عن طه حسين في كتابه النقدي الحافل «المرايا المتجاورة - دراسة في نقد طه حسين» [٧].

ومن خلال هذا المثلث مقلوب القاعدة تناول نظرة طه حسين للعمل الأدبي المتمثِّلة في الشكل التالي :



ومن هنا تأتي قراءةُ طه حسين للنص الأدبيِّ الذي هو « أدب إنشائي » وتاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وهما « أدب وصفي » [٨].

وهو يعتمد على المقياس الأدبي بالدرجة الأولى ، وبخاصة المقاييس المعتمدة على الذوق ، حيث دراسة الأدب لنفسه وفي نفسه من حيث هو ظاهرة مستقلَّة ، مهما حاول الدارسُ أن يكونَ موضوعيًا ، إذ يرجع استحسان النص إلى ملاءمته النفس والعاطفة والهوى . ويصرف النظر عما يلحظه جابر عصفور - بحق - من خَلْط طه حسين بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، يبقى - بعد ذلك - أن نظرة طه حسين للنص نابتة من انطباعيته التي تقرأ الأدب بقلبه وذوقه وحب الجمال فيه ، حتى لينسيه النصّ نفسه ، وحتى ليفتح أبوابًا من الحسِّ والشعور والتفكير والخيال كما تصنع الموسيقى ، ومن الواضح أن هذا مَرَدّه إلى الذاتية التي تأخذ مكانها في نظرة طه حسين للنص الأدبي ، والذوق المسيطِر على نقده كما يحدثنا في كتبه ومنها « فصول في الأدب والنقد » ، ويُرجع جابر عصفور [٩] « استحالة الوجود المستقل للموضوع المدرك أو شعر الشاعر ، أو نثر الناثر » إلى « الإلحاح على الذاتية » والنفور من « الموضوعية » ، ويعتمد صيغة هيغل Hegel : « وحدة الذات والموضوع في التفكير » لكشف عَوار فِكْرة طه حسين ، فضلا عما في هذه النظرة من تعدُّد الصور الإسقاطية للعمل الأدبي بتعدُّد الانطباعات عنه لدى الناقد الواحد ، أو تعدُّد ألوان التأثر فيه مما يعدد التفاسير للنص ، ومن هنا جعل طه حسين لنقد النص لذةً فنيةً « لعلها تُرْبي على اللذة الأولى » انطلاقًا من إيمانه بأن الناقد أديبٌ كما أن النقد أدب ، وهذا ما جعله « ينثر » العمل الشعريَّ محاولا بلوغَ ما بلغه النص المنثور أو يفوق ما بلغه مثلما صنع مع المتنبي ، وأبي العلاء . وقد نتفق مع جابر عصفور في تشابه هذا المنحى مع البلاغيين القدماء [١٠] ومع أستاذه سيد بن علي المرصفي حيث حل المنظوم ونثر المشعور ، غير أننا نُرجع ذلك إلى طبيعة طه حسين وشغفه بموسيقية التعبير ، وإلى مذهبه الانطباعي التأثري الذي يقيم عَلاقة وجدانية بينه وبين النص الأدبي ، دون أن ننكر تأثره بنللينو كما يقرر ، ومن هنا تأتي التفاتة من جابر عصفور نحو تغلغل لفظة « الحديث » في عنوانات طه حسين من نحو : حديث الأربعاء ، وحديث الأحد ، وحديث : الخميس ، والسبت ، واليوم ، ورمضان ، وحديث الشعر والنثر ، وأحاديث ، وكلمات ، وخواطر ، مما يتصل « بالخواطر المرسَلَة ، ومما يسترشد بالصوت : صوت باريس ، وصوت أبي العلاء . » [١١]

وحين نقرأ لطه حسين حديثه عن الصلة بين الأدب والجمهور والحياة لا يخدعنا ذلك عن

رؤيته التأثرية الجمالية ، ونقترب به من الاجتماعيين ، فما كان طه حسين مع النص إلا جماليًا محضًا ، مهما قرأنا له في كتابه « فصول في الأدب والنقد »[١٢] من مثل قوله :

« والمهم أن الأديبَ مهما يكن أمرُه كائن اجتماعي لا يستطيع أن ينفردَ ولا أن يستقلَّ بحياته الأدبية ، ولا يستقيم له أمر إلا إذا اشتدت الصلةُ بينه وبين الناس فكان صدًى لحياتهم وكانوا صدى لإنتاجه ، وكان مرآة لما يذيع فيهم من رأي . . إلخ . »

فلم يحتكم طه حسين في قراءة النص إلى هذه العوامل ، بل استند ـ كما أسلفنا ـ إلى حبه الجمال ، وتذوقه .

لقد شغل طه حسين المعاصرين حيّا وميتًا ، وجاز لمن عاش هذا العصر أن يقرَّ بعبقرية هذا الرجل ، وتعدُّد عطائه ، ذلك أنه أسهم إسهامات متعدِّدة رضي بها قومٌ وسخط عليها آخرون، وبقدر ما تجد له من تلاميذ وأتباع يشكِّلون مدرسةً موصولة الأجيال متتابعة العطاء ، تجد ـ أيضًا ـ الثّائرين عليه ممن لا يرتضون ما ارتضى ، أولا يرتأون ما ارتأى ، ومعرفة موقفه من النص ترتبط بمعرفة حياته .

والحقُّ أنه يمكن ردُّ ذلك كلِّه إلى مواقفه الفِكْرية التي طبعت إنتاجه العِلْمي والأدبي بوجه عامٍّ ؛ إذْ صدر طه حسين عن موقف فِكْري لم يبالِ ـ حين اعتنقه وطبَّقه ـ بردود الفعل الناجِمَة عنه ، واختلاف المواقف الناشئة إزاءه ، واتسم هذا المنهج التفكيري :

بالحرية ، ونبذ الجمود ، والاجتهاد .

أما الحرية فاستلزمت قوة الإرادة ، والجرأة في التعبير عن الرأي الذي آمن به واختاره بعد أن حاور نفسَه في مَصادره ومراجعه ونصوصه .

وأما نبذ الجمود فاستلزم التحدي ، وتصنيف ما تلقاه بين مقبول ومرفوض دون أن يكون هناك حدٌّ وسط بين الحدين ، سواء أ كان ذلك التصنيفُ راجعًا لذوقه وحِسّه ، وثقافته ، أم تأثره بغيره واقتناعه بما رأى .

أما الاجتهاد فاستلزم تنويع مصادر ثقافته حين آل أمرُ نفسه إليه ، مثلما تنوعت هذه المصادر بشكل مضطرِب في مطلع حياته قبل أن يتولى أمر نفسه . ومن خُلاصة ذلك كله وامتزاجه يولد منهج « التوازن الصحيح » بين القديم والجديد الذي يؤمن به كما سنرى .

كل هذه الأمور - التي سنفصّل القول عنها - ارتبطت بهذا الثالوث في التفكير الأدبي المنهجي عند طه حسين ، الذي تكون من منابع عربية : قديمة ومعاصرة ، قدر لها أن تنمو وتثمرَ مع التفاعل مع الثقافات الأجنبية : القديمة والمعاصِرة أيضًا ، ونسارع فنؤكد أنه لا يعني ذلك نُكْران مبدأ التأثير والتأثر في الثقافات والحضارات والفنون في كل العصور . بل إننا لنؤكّد إيماننا بهذا المبدإ حين نرى أن طه حسين نمّى مداركه ، وأنضج آراءه ، وتصوُّراته المستقاة من مصادرها العربية بما تلقّاه من ثقافة متنوعة أجنبية قديمة ومعاصرة .

بل نضيف - أيضًا - أن ما تلقّاه من مصادر أجنبية جعله يلتقي - مرة أخرى - بما سبق أن التقى به من تصادم المناهج ، وتعارض الآراء ، وتضاد الاتجاهات ، وهو ما عبَّر عنه في مرحلة من حياته بإصابته « **بالاضطراب والاختلاف والتناقض** » كما سنرى .

وينبغي - في تصوُّرنا - ألا يغيب عمَّن يبحث حقيقة التفكير المنهجي الأدبي عند طه حسين الوقوف على مِفْتاح فَهْم ذلك المنهج ، أو على الأقل فهم ما قد يبدو فيه من تناقض أو تراجع أو حدة ، وقد أعلن ذلك في كتابه « **الأيام** » حين عرض للحياة العِلْمية المتواضِعَة في بلدته ، وما تلقّاه من قدر متواضع متضارِب من العلم آنذاك ، قائلا :

« وكان صبينا يختلف بين هؤلاء العلماء جميعًا، ويأخذ عنهم جميعًا ، حتى اجتمع له من ذلك مِقْدار من العلم ضخم مختلِف مُضْطَرِب متناقض ، ما أحسب إلا أنه عمل عملاً غير قليل في تكوين عقله الذي لم يخلُ من اضطراب واختلاف وتناقض .» (١٣)

وفَهْم هذه الحقيقة يقتضيها متابعة مراحل حياته لنجده يتخذ من قضاياه موقفًا من موقفين لا ثالثَ لهما :

(١) الانحياز لذلك الموقف انحيازاً جارفًا طاغيًا .

(٢) أو الانقلاب عليه ومهاجَمَته بلا رِفْق أو لين .

وهذا ما يفسِّر مواقفه التي لا تعرف وسطًا مهما أثارت من نتائج (١٤) .

ونأخذ الآن في الوقوف على مراحل التكوين الأدبي لطه حسين لنتعرَّف على المؤثِّرات السائدة في كل منها ، وهي مؤثرات تركت آثارها الظاهرة أو الخفية في نفسه ، الواعية أو غير الواعية حتى قدر لها أن تتفاعل مع المؤثرات الأجنبية وحياته العلمية ، ثم تؤثر على قراءته

النصوص .

هذه المراحل هي :

المرحلة الريفية ، ثم مرحلة القاهرة (الأزهرية) ، ثم مرحلة القاهرة (الجامعية) .

وذلك قبل سفره إلى فرنسا ، وهناك يقابل بين ما قَدُم لديه وما جَدَّ ، أو بين التليد والطريف كما يقولون .

ثم مرحلة ما بعد العودة من فرنسا مهما طالت وتعدَّدت وجوهُها وسِماتها .

في المرحلة الريفية بعزبة الكيلو بمحافظة المنيا وبمدينة مغاغة ، يمكن تصنيف وسائل المعرفة المتواضِعَة لديه في قَدْر من العلوم العربية والشرعية ، وفي شيء من التُّراث الشعبي والأساطير والمعتَقَدات السائدة ، وفي الإحساس بالبيئة ، والزمان والمكان بطريقته الخاصة به .

في ذلك كله نجد الفتى يتأرجح بين الاستقامة والاضطراب ، النجاح والفشل ، وكما صرَّح فيما نقلنا عنه من قول منذ قليل ، تلقَّى معارفَ متنوِّعة من مصادرَ شتى من علماء يكبرهم كما يكبرهم الريفيون ، « **ويكاد يؤمن بأنهم فُطروا من طينةٍ نقيةٍ ممتازة غير الطينة التي فُطِرَ عليها الناس جميعا .**» (١٥)

أما هؤلاء العلماء فهم بين : كاتب المحكمة الشَّرْعية ، وإمام المسجد صاحب الخطبة والصلاة ، وآخر يجلس إلى الناس من حين إلى حين ، ورابع خيّاط يأخذ العلم عن شيوخ الطرق ، وخامس تاجِر . . إلى آخر ما هنالك من المتَّصِلين بالدين مما عرض له طه حسين بطريقته الساخرة الناقدة التي تناقض ما حدَّثنا عنه منذ قليل من إكبار وتوقير .

ويحفظ الألفية عن قاضي المحكمة الشرعية (١٦) حتى يهبط بلدته رجلٌ قاهري ، هو المفتِّش الزراعي الذي يتكلَّم الفَرَنْسِيَّة ، وما يلبث أبو طه حسين أن يرسلَه إليه ليتلقى أصولَ التجويد . وهنا شعر الفتى بشيء من التنوُّع في ثقافته جعله يشعر بالتفوُّق على أترابه مثلما شعر بذلك حين غادر الكتّاب إلى فقيه من الفقهاء . أي أنّ سَعْيَ الفتى إلى التنوع المعرفي هو مِقْياس المباهاة والتعالي لديه لا سيما وقد قال عن نفسه :

« **كان من أوَّل أمره طُلعَة لا يحفِل مما يلقى من الأمر في سبيل أن يستكشفَ ما لا يعلم ، وكان ذلك يكلِّفه كثيرًا من الألم والعناء .**» (١٧) لذا أعجب بأخيه الذي سبقه إلى الدراسة بالأزهر

الشريف ، وأذكت آفةُ العمى في نفسه جذوةَ حبِّ المعرفة ، كما يقرِّر في كتاب « هذا مذهبي » ، « **إذ صرفته عن كثير مما يشغل المبصِرين وحرمت (عليه) ألوانًا من جِدّهم ولعبهم ، ويسرتني لما خلقت له من الدَّرْس والتَّحْصيل أنفق فيهما من القوة والجهد والنشاط والفراغ ما ينفقه غيري فيما يضطربون فيه ، وما يختلف عليهم من ألوان الحياة وخطوبها** » ولهذا يحدِّثنا عن توطينه نفسه لما ينبغي أن يحسنَه من الدَّرْس والتحصيل ما وجد إليهما سبيلا ، يقول :

« **وقد فعلت أو حاولت أن أفعل في آخر الصبا ، و أول الشباب .** » (١٨)

وهنا نجد تقسيمه المرحلي لجوهر حياته العِلْمية حيث أهمية آخر الصبا ، وأول الشباب وذلك في المرحلة القاهرية بوجوهها المتعدِّدة ، كما سنرى .

وفي تأمُّل هذا القَدْر من العلم الذي حصَّله ما يقفنا على قدر من الاضطراب والتناقض والارتجال والسَّطحية كفيل أن يثير لدى الصبى ، الطُّلعة ، شغفًا بالتحصيل والرقي نماه عن طريق مصدر آخر كان أكثر اقترابًا من ميوله الأدبية من وسائل المعرفة السّابقة ، وهذا المصدر - في تصوُّري - وثيق الصلة بميوله الأدبية التي ستتفتَّح في مرحلةٍ تالية ، ولهذا نراه في المرحلة الريفية شديدَ الحِرْص على متابعة الغناء الشعبي وقصصه الدائرة حول أبي زيد ، وخليفة ، ودياب ، وعنترة ، والظاهر بيبرس ، والغزوات والفتوح ، وقصص الأنبياء وقصص ألف ليلة وليلة ، وأصحاب الطرق ، و ولع سيده الشيخ بالغناء (١٩) واهتمامه - مع ذلك كله - بالسحر والعفاريت فيهتم « بخاتم سليمان » كما يهتم بـ « عصا الحسن البصري » ويهتم بـ « عديّة يس » ، بل يقرن بين الساحر والمتصوِّف ويجعلهما مُتَشابِهيْن ، ولا يرى التناقضَ بينهما إلا ظاهريًا ، فكلاهما يخترق الغيبَ إلى عالم الأرواح ، وفارق ما بينهما أن هذا يتصل بالملائكة ، وذلك يتصل بالشياطين (٢٠) . هكذا تخلق خيالٌ أدبي غَضّ ما يلبث أن يغادرَ الريف إلى حيث الأزهر ، حيث يقول : « **وما كانت القاهرة عنده شيئًا آخر ، إنما كانت مُسْتَقَرّ الأزهر ومشاهد الأولياء الصالحين .** » (٢١)

في هذه المرحلة غاب أمام ناظريه منهج « **التوازن الصحيح** » بين جملة ما يتلقى من مُتناقِضات من ناحية ، وحداثة سِنه من ناحية أخرى .

في المرحلة القاهرية الأزهرية يلتقي الخيال الغضُّ الغيبي ، بالحقائق العِلْمية المتناقضة بين القديم الجامد والحديث الواعد ، أو بين ركنين من ثالوثه العتيد : الجمود ، والاجتهاد ، حتى يصاب بما

أصيب به من قبل « **اضطراب واختلاف وتناقض** » ، ويسارع الفتى إلى الردِّ القاطع على أخيه :

« **إنما أنا في حاجة إلى العلم .** »

وحين جلس إلى شيخه ، وأخذ مكانه في الحَلْقة على البساط لمس العمودَ الرخامي ، فأحبَّ ملاسته ونعومته ، وأطال التفكيرَ في قول أبيه : « **إني لأرجو أن أعيشَ حتى أرى أخاك قاضيًا ، وأراك صاحب عمود في الأزهر .** »[٢٢]

ها نحن أمام بِذْرتين هينتين : بذرة خيال أدبي ، وبذرة طموح عِلْمي ، كان الخيال الأدبي الذي حصله خلال المرحلة الريفية « ميثولوجيا » ، وكانت البذرة العلمية التي جناها هناك تقليدية سَطْحية ، وحين ذهب بهذا الزاد المتواضِع وبعقليته المتقِدَة اصطدم بالتبايُن الصارِخ الذي اصطدم به من قبل وأعْنِي به : القديم الجامد ، والحديث الواعد تحت سقف الأزهر بخاصة ، وتحت سماء القاهرة بوجه عام . كما سنرى من خلال رؤية هذا التقابل الواضح أو التضاد البيِّن بين عطاء أساتذته المؤثّرين فيه في البيئة القاهرية .

ما أكثر ما رأى طه حسين بالأزهر ومَن سمع مِن أساتذة[٢٣] ، لكن الإمام الشيخ « محمد عبده »[٢٤] ١٢٦٦هـ / ١٨٤٩م - ١٣٢٣هـ / ١٩٠٥م يظل النموذج المقدَّم لدى صاحبنا ، منذ حضر دروسه في تفسير القرآن الكريم على طرق حديثة ، ومنذ رأى فيه امتدادًا لجمال الدين الأفغاني ، و وقف على آرائه في الإصلاح في اتجاهات ثلاثة هي : الدين ، واللغة العربية ، والسياسة ، وفي نبذ التقليد ، والتوفيق بين العقل والدين ، وكأنما كان التاريخ على نية تكرار الحدث ، فقد التقى محمد عبده بالنقيضين ، طرف الجمود من زاوية سحيقة في كهف الشيخ محمد عليش ، وطرف التجديد في غاية مرماه في ميدان جمال الدين الأفغاني ، وكادت المعركةُ بين الجمود والتجديد في الأزهر وقتَ دراسة محمد عبده تُودِي بطموحه العلمي لولا أن أنصفه أحدُ أساتذته . . . وهذا بعينه ما حدث لطه حسين الذي وجد - كما سنرى - الدروس الجادّة الجديدة ، والدروس الهشّة الجامدة ، والذي رَسَبَ في امتحان العالمية بسبب نزوعه للحرية ، ولم ينفصِلْ طه حسين عن مجلس الشيخ محمد عبده الذي كان يضم من المصريين ، والشوام والعراقيين ، ويجتمع إليه فيه : الشيخ جاويش ، و ولي الدين يكن ، ورفيق العظم ، والكواكبي ، ورشيد رضا ، والجزائري ، والكاظمي . .

ويظل « سيد بن علي المرصفي » - (توفي عام ١٣٤٩هـ / ١٩٣١م) - في نظر طه حسين -

يتناول الدرسَ الأدبيَّ على نحوٍ لم يألفه الأزهريون آنذاك ، وأصبح مَنْ عرَف بمصر فقهًا في اللغة ، وأسْلَمهم ذوقًا ، يتحدث عنه في مقدِّمة « ذكرى أبي العلاء » ، وفي مطلع كتابه « في الأدب الجاهلي » ، ويجعله ممثِّلاً لمنحى اللُّغويين والنقاد القدامى في البصرة والكوفة مع ميل إلى النقد والغريب ، وانصراف عما ألفه الأزهريون من النحو والصرف ، والبلاغة ، ويأخذ عليه لجوءه إلى الكُتب المدرسية في تعليم أدب الفقه جريًا وراء التجديد الذي رآه طه حسين انحطاطًا وضَعَة ، ورآه ممثلا لمذهب القدماء في مواجَهَة مذهب الأوربيين بالجامعة . ويذكر طه حسين أنه ضاق به وهو أحب ما في الأزهر إليه لإذعانه لشيخ الأزهر وإعراضه عن طلابه ، خوفًا ممن يتجسَّسون عليه وإشفاقًا على ما يتقاضاه ، ولم يعد يلقاه إلا كل يوم جمعة في بيته ، كما يذكر أنه نبَّهه ليلة امتحان العالمية إلى نيَّة تسقيطه وأوصاه بالاستقالة ، ويذكر أنه ثاني أستاذين له هو ولطفي السيد ، وأنه يذكِّره بأئمة البصرة والكوفة ، بينما يذكره أحمد لطفي السيد بفلاسفة اليونان ، كما يذكر أنه جرب الشِّعْر على يديه .

ويذكر أحمد أمين أن الشيخ المرصفي كان ظاهرة في جيله حيث كان يحلِّق حَلْقةً دراسيةً أدبية حوله مما أثار عجبَ المشايخ وطلاب الفقه والنحو ، وجعلهم ينظرون إلى حَلْقته شزرًا [٢٥] .

ماج الوطن العربيُّ بصيحات تجديد متنوِّعة متعددة ، فكان الشيخ محمد بن عبد الوهّاب (١٧٣٣) في الجزيرة العربية ، وعبد القادر الجزائري ، وابن باديس بالجزائر ، ومحمد الخضر حسين بتونس ثم بمصر ، ومحمد أحمد المهدي بالسودان ، ثم عمر المختار بليبيا ، وعبد الكريم الخطابي بالمغرب ، ومحمود شكري الألوسي بالعراق ، وحسين الجسر ، وطاهر الجزائري بالشام .

ويظل لرفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) منزلةُ الريادة ، في تنمية الفِكْر المحلي مع الإفادة من التيارات العالمية . مع صدى لكتاب الكواكبي « أم القرى » سنة ١٨٩٩ ، ومحمد رشيد رضا « الخلافة أو الإمامة العظمى » سنة ١٩٢٣ ، وكتاب « الإسلام وأصول الحكم » لعلي عبد الرازق سنة ١٩٢٥ . وهنا كانت الحركةُ الفكرية في مصر بين تياري الانتماء الإسلامي ، حيث الجامعة الإسلامية ، والانتماء المحلي حيث القومية أو الوطنية المصرية [٢٦] ، وقد كان من روّاد الاتجاه الثاني رفاعة الطهطاوي ، فأحمد لطفي السيد (١٨٧٢ - ١٩٦٣) ، وهنا نجد طه حسين ينحو نحو ربط مصر بثقافة البحر الأبيض المتوسِّط كما عبَّر في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر »

سنة ١٩٤٤ .

وهنا نجد مناداة قاسم أمين (١٨٦٥ ـ ١٩٠٨) بتحرير المرأة ، واهتمام أحمد فتحي زغلول (١٨٦٣ ـ ١٩١٤) بالترجمة وسيلة لا غاية ، مما جعل أحمد لطفي السيد يبدي إعجابه بترجماته . وهنا رأى طه حسين باريس من خلال الطهطاوي ، و « العقد الاجتماعي » لروسو ، و « أصول الشرائع » لبنتام ، و « روح الاجتماع » و « سر تطوُّر الأمم » لغوستاف لوبون من خلال ترجمات زغلول ، و « الأخلاق » ، و « الكون والفساد » ، و « الطبيعة » ، و « السياسة » لأرسطو من خلال ترجمات لطفي السيد الذي أصدر « الجريدة » ليرى فيها طه حسين وأبناء جيله ، كما يقول : « **معايير جديدة في السياسة والاجتماع** »[٢٧] .

على أن تأثير أحمد لطفي السيد في طه حسين يفوق أيَّ تأثير لأحد غيره ، ذلك المفكِّر الذي عاش قرابةَ قرن إلا قليلاً ، والذي كان أبوه وجده من عمد مصر . وقد حضر أبوه الجمعية العمومية التي دعا إليها عرابي سنة ١٨٨٢ ، وكان لطفي السيد ـ ذلك الحقوقي الرائد ـ ممثِّلاً لجيل ما بعد الثورة العرابية ، وأستاذاً للجيل بعده . نادى بالمصرية بما تشير إليه من مُواجَهَة الاستعلاء ودفع تهمةَ النقص ، ونادى بالحرية والديمقراطية والتعليم ، واعتبره المؤرِّخون امتدادًا لمدرسة محمد عبده ، وامتدادًا لاتجاه الطهطاوي ، ولم ترجع منزلتُهُ بين تلاميذه لمؤلَّفاته وترجماته بقدر ما عادت إلى مواقفه الاجتماعية والسياسية والتربوية . وقد اشترك في تأليف حزب الأمة سنة ١٩٠٧م ، وأصدر (الجريدة) ـ لسان الحزب ـ وتولى رياسة تحريرها منذ ٩ من مارس سنة ١٩٠٧ ، حتى استقال منها في سبتمبر سنة ١٩١٤ ، وتوقفت في أول يوليه سنة ١٩١٥ ، وفي هذه الجريدة تنفَّست المرأة ، فكتبت مي زيادة (١٨٨٦ ـ ١٩٤١) ونبوية موسى (١٨٩٠ـ١٩٥١) ، ولبيبة هاشم ، وغيرهن ، وقد كان من مؤسسي الوفد المصري سنة ١٩١٩ . ونادى ـ مع غيره ـ بإنشاء الجامعة الأهلية سنة ١٩٠٨ ، وتولى وكالتها خلفًا لأحمد شفيق ، ثم تولى رياستها حين أصبحت حكومية في ١١ من مارس سنة ١٩٢٢ . ولا يعنينا المضيُّ مع أحداث حياته إلا بالقَدْر الذي يتصل بطه حسين، وآخر هذه الأحداث توليه رياسة مَجْمَع اللغة ثمانية عشرَ عامًا ، وكان قد ظفر بعضويته سنة ١٩٤٠ ثم برياسته بين سنة ١٩٤٥ و ١٩٦٣ [٢٨] حيث خلفه طه حسين .

آمن لطفي السيد « بالليبرالية » التي تقوم ـ عند بنتام ، وجون ستيوارت مل ـ على مبدإ المنفعة ، لذا يشير إلى « تقدير المنافع التي ينالها مجموع الأمة » . ويتخذها « قاعدة كل

عمل »[٢٩] ، ويتحدث عن هذا المذهب كما يسميه « مذهب الحريين ، أو الفرديين » ويحدِّد للحكومة واجبات لا تطغى على ما يقوم به الفرد [٣٠] وقد آمن بضرورة جلب الحضارة والتمدُّن الأوربيين كما صنع العربُ من قبل مع حضارات الفرس واليونان ، ولم يجد بأسًا من التفكير ولم يره سُبة ، لأنه يدعونا إلى التقدُّم دون القضاء على ذاتيتنا ولأنه من أصول التطوُّر .

وقد كانت صلة لطفي السيد بمحمد عبده متصِلَة ومستمرَّة ، وفي شتاء سنة ١٨٩٧ التقيا في باريس والتحقا بجامعة « جنيف »[٣١] ليدرسا الأدب . وهناك طلب إليهما أستاذ الأدب دراسة أحد أعمال « فيكتور هوغو » وناقشهما فيها وفي نقدها حتى أعجب الشيخ محمد عبده بالطريقة واعتزم اتباعَها بالأزهر. وهنا نجد التقاء أستاذي طه حسين ـ القريبين إلى نفسه ـ في المنهج والتفكير .

ويمضي لطفي السيد في دعوته للمصرية في مواجَهَة التغريب الذي يشيعه النفوذُ الأجنبي آنذاك ، يقول[٣٢] : « لا شُبه عند أحد منا في معنى كوننا أمة متميزة عما عداها بمشخصات خاصة بنا قد لا يشركنا فيها غيرُنا من جميع الأمم ، لنا لونٌ خاصٌ وميول خاصة ولغة واحدة شاملة ودين للأكثرية واحد وكيفيات في تأدية أعمال ، ودم يكاد يكون واحدًا يجري في عروقنا ووطننا محدود الجهات بحدود طبيعية تكاد تجعلنا في معزِل عمن عدانا. لنا تاريخ قديم طويل ذو مراتب وأقدار اتصلت سلاسلُه بحَلْقات متينة فأصبحت سلسلة واحدة أولها قبل التاريخ وآخرها هذه الحَلْقة التي نقطعها ». . إلى أن يقول : « فنحن بذلك فراعنة مصر ، ونحن عرب مصر ، ونحن مماليك مصر وأتراكها . »

ويحدِّد عناصرَ المصرية المكوَّنة من المصريين الأصليين ، وعناصر أخرى من الأجانب استقروا بمصر[٣٣] .

وقد اتسعت « الجريدة » لبسط آرائه وآراء غيره ، ولعقد صلة التلمذة بينه وبين مريديه من أمثال طه حسين ، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) اللذين داوما على الاتصال به ، والكتابة في الجريدة . ومضى طه حسين على صفحات الجريدة يلتقي بالرأي العام وقضاياه ، وبكبار الشخصيات السياسية والأدبية في كنف أستاذه لطفي السيد الذي يصبح سندًا لطه حسين وكثير من أبناء جيله في حلٍّ قضاياهم[٣٤] من ذلك ما يرويه طه حسين عن إحدى محاضرات الشيخ سيد بن علي المرصفي ، يقول : « وحدث أنه بينما كنّا نقرأ الكامل للمبرِّد وردت هذه

العبارة: ومما كفَّر الفقهاءُ به الحجاج قوله ـ والناس يطوفون بقبر النبي ومنبره ـ : « إنما يطوفون برمَّة وأعواد » فقلت أنا : إنه لم يكفر وإن كان قد أساء الأدب ، وبلغ قولي هذا شيخ الجامع الأزهر وسمعت أنه سيطردني ، فذهبت إلى « الجريدة » أريدُ كتابةَ مقال عن هذا الموضوع ، وهناك تقابلت مع الأستاذ لطفي السيد فرفض المقالَ ، ولكنه عرض أن يتوسط لإرجاعي أنا وسائر من غُضب عليهم إلى الأزهر . »[٣٥]

وكما شجَّعه و وجَّهه أستاذه لطفي السيد شجَّعه و وجهه الشيخ عبد العزيز جاويش (١٨٧٦ ـ ١٩٢٩) ، ولهذا يذكر التلميذ في مذهب « **الاعتدال والقصد** » الذي كان يجده لدى الأول ، ومذهب « **الإسراف والغلو** » الذي يجده لدى الثاني ، وخصوصًا فيما يتصل بخصوماته مع الأزهر ورجاله[٣٦] على حين يخاصم محمد رشيد رضا (١٨٦٥ – ١٩٣٥)[٣٧] وسعد زغلول (١٨٦٠ ـ ١٩٢٧) برغم مواقفه الإيجابية نحوه[٣٨] كما يقول ، ولعل وجود **الاعتدال والإسراف** في منهج أستاذيه شديد الاتصال بمبدإ **الاضطراب** الذي ألمحنا إليه من قبل .

وحين نقرأ تعليق طه حسين على كتاب « **الأخلاق** » لأرسطو الذي ترجمه أحمد لطفي السيد[٣٩] نجد الحب والإعجاب والولاء بصدق نادر يكاد يصرفه عن تناول موضوع المقال ، فقد مضى التلميذ في مدح أستاذه وصديقه مقررًا : « أنه لم يعرف له نظيرًا في الكتابة ولا في التفكير ولا في الترجمة ، ولا يرى بأسًا في قرنه بأرسطو ، ولطفي السيد هو المعلِّم الأول لعصرنا هذا الذي نحن فيه » ، ولا يرى بأسًا ولا غلوًّا في جعله المعلِّم الأول كأرسطو ، لأنه « أستاذ للشباب الناهض المفكِّر كله » ، ويمضي في تعداد بعض إسهاماته وانتصاره للجديد في اعتدال وقَصْد ، والإصلاح العقلي ، وحرية الرأي وإزالة الفروق بين العقل الشرقي والعقل الغربي ، إلى أن يقول :

« لقد نستطيع أن نشخِّص فلسفة الأستاذ لطفي السيد بهذه الخصال : الأولى أنها فلسفة تجديد وإصلاح ، لا يقومان على هدم القديم ، بل يقومان على تنقيته وتصفيته وتقويته وإزالة ما فيه من أسباب الانحلال والضعف ؛ والثانية أنها فلسفة حرِّية وصراحة ولكن بأوسع معاني الحرية والصراحة العقلية ، والثالثة أنها فلسفة ذوق وقَصْد في اللفظ والمعنى والسيرة معا ، والرابعة أنها فلسفة كرامة وعِزَّة واعتراف بالشخصية الإنسانية وحمل الناس على أن يعترفوا بهذه الشخصية.»

ويهمنا من هذا أمران : إبانة أحد أصفياء لطفي السيد عن سِمات تفكيره ومنهجه ، أما الأمر الثاني فهو أن هذه الصِّفات هي ـ بعينها ـ أسس منهج طه حسين الفِكْري ، ولا أدلَّ على ذلك من

قول طه حسين عقب كلمته الماضية ، وهو كلام له أهميته لمؤرخ فِكْر الرجلين .

« عُدْ إلى آثار الأستاذ لطفي السيد في الجريدة فاقرأها وتدبَّرْها استقصاء ، ثم انظر إلى الأستاذ وإلى تلاميذه وأصفيائه تجدهم قد أخذوا بحظِّهم من هذه الخِصال فهم مُصْلِحون ودعاة إلى التجديد ، وهم أحرار ودعاة إلى الحرية ، وهم محبّون للذوق حين يفكِّرون وحين يعملون . »

هذه هي أهمية ما نقُل عن طه حسين ، وهي أنه يقدِّم لنا وصفًا لمنهج تفكير أستاذه وتفكيره معًا. حتى ليؤكِّد أن التاريخَ سيشهد لأستاذه بالنهضة العقلية والسياسية والاجتماعية ، ويضمّه إلى صديقيه المصلِحَيْن محمد عبده ، وقاسم أمين ، وهكذا يمضي في حديثه عن أستاذه مستدركًا أنه كان يريد الحديث عن الكتاب فتحدث عن مترجِمه .

وهناك مصدر آخر غير مشهور يعين في فَهْم الأستاذ وتلميذه ، وهو كتاب « هذا مذهبي » الذي صدر في سلسلة كتاب الهلال سنة ١٩٥٥ يضمُّ أقوالا لطائفة من المفكِّرين المعاصِرين والقدامى ، العرب وغيرهم ، وفي طليعتهم لطفي السيد (ص١٩) ، وأول ما نلحظه شيوع سمات أسلوب طه حسين على صياغة هذه الأقوال ، والملاحظة الثانية اتفاق الأستاذ والتلميذ فيما يؤثران وهو (حب المعرفة) ـ ص ١٩، وص ٣٩ حيث اختيرت هذه العبارة عنوانًا لكلمتيهما، والملاحظة الثالثة **محاولة الأستاذ تحقيق التوازن** : **« ولم أكد أقرأ فلسفة القدماء من اليونان ، والعرب والمحدثين من الأوربيين حتى قوي سلطانُ هذا المِزاج على نفسي »** ، فيسمى التوازن **« مِزاجًا »** ، كذلك حديثه عن : **« إيمانه بالعقل إيمانًا شديدًا »** ، **« وتعليم نفسه »** ، و **« أصلح نفسي فأَحُط عنها من أثقال التقاليد ما لا خيرَ فيه . »**

أما التلميذ فيمضي في أثر أستاذه ـ ولعله صاغ الكلمتين ـ فيؤكِّد على الخصلة الأولى التي صاحبته وهي « الظمأ الشديد للمعرفة » حتى يفصِّل القول فيها تفصيلاً (٣٩ وما بعدها) ثم يصل بنا إلى **مشارف مرحلة البحث عن التوازن** ، فيحدثنا عن « العلم المحدود بالأزهر » ، والخصلة الثانية وهي « الصبر والمغالَبة واحتمال المكروه » ، وتجديد ألوان المعرفة ، وعن الخصلة الثالثة وهي « التصميم واقتحام العقبات ». والرابعة وهي : « الصراحة والجهر بالحق » في مخاصمات الإصلاح الاجتماعي والعقلي والمنهجي والتعليمي. وهذه الخصال الأربع تتفق مع ما رأيناه من سمة عامة لمنهجه في التفكير وهي: الحرية ، ونبذ الجمود ، والاجتهاد. وكل ذلك أدواته في **تحقيق التوازن** الذي يصبو إليه .

وعن أستاذه [٤٠] أخذ الاعتزاز بالروح المصرية والشخصية المصرية ، وهاهو ذا يتحدث عن المصرية في حديث يوجِّهه للحكيم [٤١] ومثله ما نجده لدى محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) ، وأمين الخولي (١٨٩٥ - ١٩٦٦) وسلامة موسى (١٨٨٨ - ١٩٥٨). وقد ارتبط ذلك بطبيعة المرحلة .

فكما كانت الثورة العرابية ١٨٨١ دافعةً لقوى الشخصية المصرية ، والأدب المصري ومحرِّكة للأدب الذي استيقظ على أيدي أمثال البارودي ، كانت ثورة ١٩١٩ محرِّكة للوجدان القومي ودافعة لقوى الشخصية المصرية ، وللأدب حيث كانت إرهاصات يقظة الشخصية المصرية في الأدب في أعمال مثل: رواية « زينب » ، لهيكل سنة ١٩١٢ حاملة اسم مؤلِّفها : مصري فلاح، وأقصوصة « في القطار » لمحمد تيمور سنة ١٩١٧ ، حيث جمع في القطار مواجَهَة بين المصري الفلاح والعناصر الدخيلة ، ومسرحية « أبطال المنصورة » لإبراهيم رمزي سنة ١٩١٥ ، ثم كان صدى ثورة ١٩١٩ في الأدب والفكر والفن مما حدا بتوفيق الحكيم أن يصوِّر لنا ذلك في رواية « عودة الروح » سنة ١٩٣٣ مثلما وجدنا موسيقى سيد درويش ، والأعمال التشكيلية لمختار ، والدعوات الاجتماعية والوطنية المتعدِّدة [٤٢] .

وانتابت عقلَ طه حسين موجةٌ من التحيُّر إزاء منهجه الذي يجدّ في سبيل الوصل إليه ، وهو تحقيق « **التوازن الصحيح** » **بين عنصري** : **الاستقرار ، أي التسليم بالقديم ، والتطور** ، وهو يرى في أساتذته ، وفيما يتلقاه من مصادر المعرفة مَنْ يميل إلى هذا ومن يميل إلى ذاك ، فالجمود انحطاط ، والاندفاع ثورة ، و « الانحطاط » و « الثورة » كلاهما عَرَض زائل ، فمن ذلك الذي يحقِّق « **التوازن الصحيح** » الذي سيحدِّثنا عنه طه حسين فيما بعد ؟ لا سيما وقد وعت أذناه « **الاعتدال والقصد** » عند أحمد لطفي السيد، و « **الإسراف والغلو** » لدى الشيخ عبد العزيز جاويش ورأى **التحرُّر** عند الشيخ محمد عبده ، **والتقليدية** عند الشيخ سيد بن علي المرصفي، وكتب في مجلة السفور ذات الطابع التجديدي الصارخ [٤٣] الذي يعتنق المذاهب الأوربية .

هال طه حسين أن يجدَ بونًا شاسعًا بين دروس الإمام محمد عبده ، وكتبه من ناحية ، ودروسِ بعض شيوخه وكتبهم من ناحية ثانية ، فاتجه إلى دار الكتب المصرية منذ انتهاء درس الضحى حتى مغيب الشمس « **فاستكشف علمَ القدماء من العرب وأدبهم حتى صُرفت إليهما عن**

الأزهر صَرْفًا ، ورأيتني ثائرًا على الأزهر ودروسه ثورة جامحة » (٤٤)، كما اتجه إلى مكتبة أخيه . وحين بلغ به الضيق مبلغه التحق - وهو بعد بالأزهر - بالجامعة الأهلية المسائية الناشئة ، تلك التي ضمَّت القضاة والأطباء والموظَّفين والمجاورين في الأزهر - فساءت عَلاقته بالأزهر ، وازدادت سوءًا بما كتبه فيه من نقد شعري ونثري ؛ فأسقطوه في امتحان العالمية (٤٥)، لتنتهي مرحلة ضيقه التي استمرت أربعة أعوام أحسَّ أنها أربعون ، وضاق فيها بطريقة الدَّرْس و وَقْته (٤٦) .

وفي الجامعة (٤٧) استمع إلى محاضرات أحمد زكي باشا (١٨٦٦ - ١٩٤٧) في الحضارة الإسلامية ، وبدأ يسمع درسًا جديدًا كما يعبِّر في الأيام (ج ٣ ، ص٣٨٩) ، كما بدأ يتلقى دروسًا على أيدي كثير من أساتذته العرب وغير العرب ممن تصدوا للتدريس بالجامعة ، ومن أساتذته العرب فيها - إلى جانب ما تلقّاه عن غير العرب (٤٨) - إسماعيل رأفت الذي يصفه بالعبوس - ويمدحه بأنه عظيم (الأيام ٣ / ٤٥٤) ، وقد ألقى دروسًا في تقويم البلدان وهو نفس ما ألقاه في دار العلوم ، ومنهم حفني ناصف (١٨٦٠ - ١٩١٩) في دروس الأدب العربيِّ القديم ، وكان قد درّس شرح « الكافي في العَروض » لطه حسين في الأزهر ، ولطه حسين حديث عنه وعن مشاركته إياه في تحكيم مسابقة شعرية (الأيام ٣ / ٤٥٥) ، ومنهج الشيخ محمد بن عفيفي الخضري (١٨٧٢ - ١٩٢٧) فى دروس التاريخ الإسلامي ، و لطه حسين رأيٌ فيه وفي دروسه (الأيام ١ - ٤٥٧) ، ومنهج الشيخ محمد المهدي في دروس الأدب العربي بعد حفني ناصف ، ويصفه بالضعف ويسخر منه ، وقد نقده في رسالته للدكتوراه امتدادًا لخِلاف أدبيٍّ بينهما لم يقم فيه الدليلُ لطه حسين . وقد عاد طه حسين إلى نقده مرة أخرى على صفحات السفور ١٩١٥ بعد عودته من أوربا ، وأحدث ذلك أزمة كادت تتسبب في إلغاء بعثة طه حسين حتى أصلح بينهما أستاذه وراعيه أحمد لطفي السيد (الأيام ٣ / ٤٥٧ ، ٦٧٨) .

وحين نطالع « حديث الأربعاء » (٤٩) نجد حديثَ الوفاء من التلميذ نحو الأستاذ حتى ليجد في « فقد الأساتذة شيئًا من اليُتْم كهذا الذي يجده الناس في فقد الآباء » ، ثم يقترب من الحديث المباشِر عن الرجل ، يقول : « لم يكن الشيخ مهدي من أنصار القديم ، ولكنه لم يكن من أنصار الجديد ، وإنما كان وسطًا بين هاتين الطائفتين ، كان يزدري أنصارَ القديم ، ويغلو بعض الشيء في ازدرائهم ، وكان يراهم خطرًا على الرقيِّ العقليِّ وعلى الحياة الصالحة ، كما أنه لم يكن يحب المغالاة من أنصار الجديد ، بل كان يتبرم بهم كثيرًا ويراهم خطرًا على الحياة الاجتماعية

والدينية بنوع خاص ، كان شديد الإعجاب بالأستاذ الإمام الشيخ محمَّد عبده وبعض تلاميذه ، بل كان إعجابه هذا لا حدَّ له . »

ويرى طه حسين أن هذا الإعجاب الشديد كان سببًا من أسباب قصور الشيخ ؛ إذ رأى ما وصل إليه الشيخُ محمد عبده مثلا أعلى وما عداه إما جمود أو وَثْب خطر، مما جعله يطمئن إلى ما بلغ من رقي لا يتعداه ؛ فجمد في نظر تلاميذه ومنهم طه حسين ، مما جعلهم يضحكون في غيبته عطفًا عليه وحبّا له .

ويذكر التلميذ أنه كان أثقلَ التلاميذ عليه في الجامعة يناقشه ويغاضِبه في الدروس ويحبه حبّا جمّا .

كما يذكر التلميذ أنه بعد أن انتهى من درس أبي العلاء ظفرَ بالدليل الذي يردُّ به على أستاذه ، ودار بين الأستاذ الممتحِن والطالب الممتحَن جدلٌ عنيف تمكَّن الأستاذ ـ في نهايته ـ من منحه تقدير « جيد جدًّا » بدلاً من « فائق » . . ومن أساتذته الشيخ طنطاوي جوهري الذي كان يدعو إلى الاهتمام بدراسة العلوم التطبيقية (٥٠)، ويدفَع عن دارسها تهمة الإلحاد. وقد تولى التدريسَ بالجامعة بعد الأستاذ سلطان الذي وصفه طه حسين بأنه كان رجلاً فكِهًا ، يحرص على انتقاء ألفاظ كلها حول البهاء والجمال والروعة (الأيام ١ / ٤٥٤ ـ ٤٥٧) ، ومن أساتذته أحمد كامل باشا في الحضارة المصرية القديمة ، على أن تأثره بأساتذته قد يكون إيجابًا أو سَلْبًا ، بمعنى أن ميزات الأستاذ قد تدفعه إلى العمل على اكتسابها كما أن سلبيات الأستاذ قد تدفعه إلى نقدها وتجنُّبها . . كل ذلك في سبيل بحثه عن تحقيق « **التوازن الصحيح** » ، الذي هو بديل الاضطراب والخلط في مرحلة صباه يبدو ذلك في بحثه العميق عن العَلاقة الدقيقة بين **التجديد والتقليد** ، **بين التحرُّر والجمود** في حديثه وخواطره وذكرياته عن أساتذته كما أسلفنا فيما أوجزنا نَقْله عنه من حديث عنهم .

سارع طه حسين إلى تعلُّم الفَرَنسية (٥١) ليتمكَّن من متابعة محاضرات الأساتذة الغربيين والمستشرقين ، وفي ١٥ من مايو ١٩١٤ تقدم برسالة (٥٢) عن أبي العلاء المعري لنيل درجة الدكتوراه ، ونوقش فيها ، وفي علمين اختارهما هما : الجغرافيا عند العرب ، والروح الدينية للخوارج ، وحصل على الدكتوراه بتقدير جيد جدًّا وبدرجة فائق في العِلْمين . وقبل سفره إلى فرنسا ، قام بالتدريس في الجامعة (٥٣).

هناك إشارتان عن أبي العلاء ، وابن خلدون في الأيام (١ / ٢٠ ، ٩٨) وفيهما نرى إحساسًا باكرًا لديه بهذين الرجلين وحبَّه لأبي العلاء يبدو في وجوه عديدة بعد هذه الإشارة في الأيام ، فقد قرأ لزومياته وصاغها للناس بأسلوبه العذب في كتاب « صوت أبي العلاء »[٥٤] مدافعًا إنكارَ مَنْ ينكر « **ترجمة العربية إلى العربية** » ، كذلك قراءته « رسالة الغفران » ، وإعداده رسالة الدكتوراه عنه ، ويصدر عنه : ذكرى أبي العلاء ١٩١٥ ، وأصبح يحمل اسم تجديد « ذكرى أبي العلاء » ، ويصدر « مع أبي العلاء في سجنه » ، مسجِّلاً خواطرَ دارت في ذِهْنه في رحلة صيفية له بمدينة نابولي ، ويعاود الحديثَ عنه في « فصول في الأدب والنقد » وفي أماكن أخرى من أعماله[٥٥] .

وقد انتهى إلى أن أبا العلاء كان ثمرة من ثمرات عصره قد عمل في إنضاجها الزمانُ والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية والدينية ، إذ يرى أن (**الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشِّعْرية ، والخطبة يجيدها الخطيبُ ، كل أولئك نسيج من العِلَل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوعَ المادة لمعمل الكيمياء**) ، وكان بحثُه عن أبي العلاء ممثلاً للمنهج الذي آمن به طه حسين حيث ربط بين الأدب وما يحيط به من سياسة واجتماع واقتصاد ودين ، والإفادة من علوم تساعد الدرسَ الأدبيَّ مما أشار به سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) وتين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) ، وبرونتيير (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦) . وقد يأخذ البعض على هذه الرسالة الإطالة والعناية الزائدة بالعصر .

وحين قرأ طه حسين ما كتبه العقاد عن أبي العلاء لم يوافقه على تجنُّب الحديث في صدق إسلام أبي العلاء تحرجًا ، ورأى إيرادَ الحقائق وإيثار العلم والتاريخ على كل شيء .

لقد كان حبُّه لأبي العلاء المعري قديما فغذّاه ، ونماه حتى أينع في رسالة للدكتوراه عنه بمصر ، وكان إعجابه بابن خلدون قديمًا حتى ترعرع في رسالة للدكتوراه عنه بالسوربون بفرنسا[٥٦] وموضوعها فلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، وكتبها بالفَرَنْسِيَّة عام ١٩١٧[٥٧] .

وقد لا نتفق مع مَنْ يذهب إلى بدء **الثورة المنهجية** في قراءة النص عند طه حسين بعد عودته من فرنسا . فالحق أن منهجَ التفكير الأدبي عند طه حسين مدينٌ في وجوده ، وبواعثه ، ومكوناته إلى مرحلة ما قبل سفره إلى السوربون ، وهذا لا يعني التغاضي عن المؤثِّرات الأجنبية التي نؤمن أشدَّ الإيمان بتفاعلها عبر العصور وفي شتى اللغات . وفي كل مكان ، كما لا يعني أنه لم يحصل

فوائد ضخمة وتقدمًا عِلميًا كبيرًا ، وتفتحًا ذهنيًا ضخمًا بما يكون رصيدًا هائلاً من المعرفة أثناء سفره ودراسته بالخارج ، بل نضيف تأثُّره بالثقافة اليونانية ، لكن الذي نود أن نشير إليه ـ بل نؤكده ـ أن مكوِّنات طه حسين ، مما يمكن أن نقف عليه في الصفحات السابقة ، ومما لم نذكره اكتفاء بشهرته ، هي التي صاغت القدرة العِلْمية لديه ، تلك التي صقلتها المعرفة المتنوِّعة في الآداب الأخرى أثناء سفره .

لقد تقدمت إشارتنا عن حديثه الباكر عن أبي العلاء ، ورَبْطه بين ذلك وبين حادثة الطعام المشهورة في حياته مما جعله يقول في الأيام (ج ١ ، ص٢٠) :

« هذه الحادثة أعانته على أن يفهم حقّا ما يتحدث به الرواةُ عن أبي العلاء من أنه أكلَ ذات يوم دبسًا . . . إلخ . »

كما تقدم حديثنا عن تلقّيه العلم وطُرق التفكير عن أعلام تعدَّدت مشاربُهم ومناهجُهم ، ومستوياتهم ، ومواقفهم من الحرية والجمود ، التقليد والتجديد في الريف ، وفي الأزهر ، وفي الحياة العامة ، وفي الجامعة ، وفي مصادر التراث العربيِّ ، وعن هؤلاء أخذ طه حسين طريقه وتلقى أو جدّد منهجه في التفكير .

إن أساسَ منهج البحث في النص [٥٨] عند طه حسين نابع من « **عقلانية** » تكوَّنت لديه ، ولا يخفى استنباط مصادرها العربية فيما أفضنا فيه من حديث عن أساتذته ، وهذه العقلانية هي التي قاربت بينه وبين ديكارت في منهج الشك الذي شَرَحَه في رسالته (أصول ترشيد العقل) ، والذي أرجع الباحثون أسسَ منهج طه حسين إليها ، صحيح أننا لا نلغي وجودَ هذا المنهج لديه ، ولا ننكر إعجابه الشديد به ، وتطبيقه إياه ، وحديثه عنه في مقدمة « **الأدب الجاهلي** » وتطبيقه في درس « **الشعر الجاهلي** » ، ودراسته التفصيلية بفرنسا على يد « ليفي برول » وغيره ، لكنا نريد أن نقول إن « عقلانية » طه حسين استقرت فى منهجه قبل سفره ، والدليل على ذلك إنجازه بحث أبي العلاء سنة ١٩١٤ بطريقته العلمية مؤمنًا بالمنهج العقلانيِّ الذي يؤكِّد وجود الأفكار في عقل الإنسان ، وكان هذا المنهج من المناهج الفِكْرية التي سادت في أوربا خلال القرن السابع عشرَ على أيدي « ديكارت ، وسبينوزا ، ولايبنتز » ، وفي القرن الثامنَ عشرَ على أيدي « كانت ، وهيجل » وغيرهما. وهم في ذلك يرون أن المنطقَ الفكريَّ هو الطريقة الوحيدة للبحث عن الحقيقة لأنه يستطيع أن يتجرَّد من كل الأهواء الذاتية التي تحدِّد وجود الإنسان بحدود ذاته ،

والحقيقة الموضوعية ذاتها تملك ـ في جوهرها ـ نظامًا عقلانيًا يُمكِّن العقل البشري من إدراكها . أو بمعنى آخر فإن إدراك العقل البشريِّ لمنطق الحقيقة يقيم نظامًا منطقيًا يستمد فَهْمه لها من طبيعتها بِصرْف النظر عن الاعتبارات الخارجية ؛ لذا يجرِّد المفكِّر عقلَه من الشوائب حتى لا تفسد الموضوعية لديه .

لقد أخذ طه حسين عن محمد عبده ولطفي السيد الكثير ، ومنه هذه العقلانية ، وبخاصة على صفحات (الجريدة) ، لقد تجلى **المنهج العقلاني** في رسالته عن أبي العلاء سنة ١٩١٤ أي قبل سفره إلى فرنسا ، بل إنه ليختلف مع « ديكارت » بعضَ الاختلاف في إيمان ديكارت بالقدرة المطْلَقَة للعقل البشري في فَهْم قوانين الكون ، ويرى في كتابه (مع أبي العلاء في سجنه) أن العقلَ ليس هو سلاحه الوحيد بل هو أهم الأسلحة .

لسنا بذلك نذهب إلى إلغاء **الأثر الديكارتي** في طه حسين ، ولسنا بذلك نتغاضى عن تطبيقاته وإعجابه ، بل نؤكِّد الأثر الذي تركه أساتذته العرب المعاصِرون فيه ، كما سنرى أثرَ أساتذته العرب القدامى فيه بعد قليل .

ويعود الدكتور طه حسين إلى مصر بتأثُّراته العالمية لعلماء الغرب ، وبالعلمين اللذين كانا موطن رسالتيه الجامعيتين : « أبي العلاء » ، و « ابن خلدون » ، وتأثراته بمفكِّري الإسلام ، ومفكِّري مصر وخاصة : الشيخ محمد عبده ، والشيخ سيد بن علي المرصفي ، وأحمد لطفي السيد أستاذ الجيل ، والشيخ عبد العزيز جاويش إلى جانب أساتذته الآخرين . ولا يغيب على من يبحث منهج البحث الأدبي وقراءة النص عند الدكتور طه حسين مراعاة المرحلة الزمنية التي مرّ بها هو وأبناء جيله ، بل ومن سبقه ومَنْ تلاه من أجيال حيث امتزجت الأفكارُ والمبادئ بروح مثالية نتيجة قراءات قديمة وحديثة ، وخاصة ما وفد عن طريق الحضارة الغربية . ومن هنا يأتي تفسير وقوف هذه الأجيال في وَجْه بعض ما تعارف عليه المجتمعُ في شتى ضروب الحياة ، وإن لم يكن هذا الموقف في صورة التغيير الجِذْري ، حيث لجأوا إلى دعوات الإصلاح ، وإلى مناصرة الدعوات التجديدية الجريئة ، والإعجاب بمظاهرها ؛ كذلك الإعجاب الذي أحاط بميّ زيادة في مجتمع لم تكن المرأة فيه قد تمتعت بكل ما نادى به قاسم أمين وأتباعه ، ويزداد هذا الإعجاب بما يرونه من تقدُّم وأخْذ بأساليب الحضارة في مواطن دراساتهم وأسفارهم بالخارج ، وخاصة في إنجلترا وفرنسا ، مما أوجد تنافسًا بين هاتين الثقافتين ، وتحاورًا بين تلاميذهما بلغ حدَّ المعارك

الفِكْرية ، وشارك فيه مَنْ لم ينتمِ إلى أيٍّ من هاتين الثقافتين . ويتصل بهذا ما خاضه الدكتور طه حُسين من معارك .

بل إننا لا نملك إلا أن نسلِّم بما يلحظه الباحثون [٥٩] من تأثُّر طه حسين بطريقة أحمد ضيف ، إذ حلَّ طه حسين محله في التدريس بالجامعة بعد أن صارت حكومية سنة ١٩٢٥ ، وتولَّى من بعده تدريس الأدب العربي فقدم للطلاب « **في الشعر الجاهلي** » الذي طُبع سنة ١٩٢٦ كما سنرى بعد قليل ، فقد سبقه إلى الطرق الحديثة أحمد ضيف ودعا إلى طريقة سماها (**الطريقة النقدية**) كتلك التي سماها طه حسين (**المقياس الأدبي**) ، كما أشار ضيف للشك عند المستشرقين قبل طه حسين[٦٠] . ولم يمض في حديثه مثله كما سبقه مصطفى صادق الرافعي في « تاريخ آداب العرب » سنة ١٩١١ (ص ٣٦٥ ـ ٣٨٥) .

وغنيٌّ عن البيان الوقوف على مصدر هذه القضية عند طه حسين ، ولن نضيف جديداً حين نشير إلى سبق « مرجليوث » **إلى بحث قضية الشك في الشعر الجاهلي** ، وإلى محاضَرات « جويدي » بالجامعة الأهلية سنة ١٩٠٨ حول الأحرف السبعة في القرآن الكريم ، وحديثه عن مخالَفَة اللغة الحميرية لغة قريش ، وإلى محاضرات « ماسينيون » وكازانوفا وغيرهما . بل لا ننكر ما اكتسبه طه حسين من منهجية وسَعَة أفق خلال دراساته ومطالَعاته في مرحلة دراسته في باريس .

لكن الذي يهمُّنا هو الأثر العربي عند طه حسين ، فلقد ناقش الرافعي القضية سنة ١٩١١ في كتابه « تاريخ آداب العرب » ، كما أن طه حسين انشغل ـ بفِعْل التأثُّرات العربية أولاً والأجنبية ثانيًا ـ **بقضية تحقيق النصوص التراثية من قبل عَهْد كتابه « في الشعر الجاهلي »** الصادر سنة ١٩٢٦ ، فداعبها عن كثب ، ففي عام ١٩١٥ كتب طه حسين سلسلة من المقالات عنوانها (إلى الآنسة صبح) نشرها بمجلة (السفور) متحدثًا عما يراه من **منهج صحيح في البحث الأدبي** ، ويذهب إلى أن « الخنساء » ليست شخصية تاريخية ، وأن أخبارها دُوِّنتْ بعد مُضِيٍّ أكثر من قرن على وفاتها[٦١] وأنها شخص يبحث عنه عِلْم ما قبل التاريخ .

ولسنا ـ بطبيعة الحال ـ في مقام عرض قضية الشك في الشعر الجاهلي ، واستخدام طه حسين المنهج الديكارتي [٦٢] في بحثها ، ولكننا نود أن نشيرَ إلى التأثير العربي فيه بتذكُّر مَنْ سبقه مِن معاصريه ، وبتذكر إشارته الباكرة سنة ١٩١٥ عن تشكُّكه في شعر الخنساء .

ومن القدماء سبقه إلى قضية الانتحال ابن سلام الجمحي (ت ٢٣٢ هـ) في كتابه « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » [٦٣] وقد رجع إليه طه حسين رجوعًا مباشِرًا ، وأشار إلى ذلك كل مَنْ تناولوا كتاب « في الشعر الجاهلي » لطه حسين ، وفنّدوا آراءه . ولعلّ أوفاهم في هذا المجال محمد أحمد الغمراوي في كتابه « النقد التحليلي » الذي أخذ يبيِّن المواطن التي وقع عليها طه حسين في كتاب ابن سلام بالصفحات والنصوص .

وقد تيسَّر للغمراوي قدرٌ من العِلْمية أكثر من غيره ممن ردّوا على طه حسين ؛ إذ تمهل في الردِّ حتى سنة ١٩٢٩ ، وجاء نقده للكتاب بطبعتيه : الأولى والثانية .

وقد ناقش الغمراوي المنهجَ العلميَّ لطه حسين وصِلَته بمنهج ديكارت ، وخطأ تطبيقه ، وملاحظاته على الشك والحدس عنده ، وتجاوز حجمُ الكتاب ثلاثمائة صفحة . بل نضيف أن طه حسين مسبوق بإشارة المفضل الضبي (ت ١٨٩ هـ)، وحديثه عن حماد (ت ١٥٥ هـ) وحديث أبي الفرج الأصفهاني عن خلف الأحمر (ت ١٨١ هـ) في السيرة .

ويغنينا ذلك عن إيراد النصوص، وعَقْد الموازَنات ، وذِكْر الصفحات لنصل في النهاية إلى أن المصدرَ الرئيس للفِكْرة هو محمد بن سلام الجمحي ، وليست فكرة تطبيق منهج الشك الديكارتي الذي يمكن أن يكون منهجًا لبحث قضية أو أية مُشْكِلة ، وبذلك يمكن القول **إن مصادر طه حسين في هذه القضية ـ أساسًا ـ عربية** ، وأنها استُثِيرت لديه من بحوث العرب ، ومناقشاتهم ثم أخذت مجراها الحاد والزاعق بتأثُّر بـ « نولدكه » و « مرجليوث » [٦٤] وغيرهما من المستشرقين ثم أخرجت إخراجًا عِلْميًا بمدخل الشك الديكارتي ، أما حقيقة الأمر فإن طه حسين مدينٌ ـ في هذه القضية ـ لابن سلام [٦٥] أولاً ، كما تفصح الصفحات والنصوص ثم إلى مَنْ سبقه من الباحثين العرب ، ثم إلى المستشرقين .

وأهم ما نراه في هذه المسألة أنها نابعةٌ من حرِّية **التفكير لديه وهي** ركنٌ من **أركان الثالوث الذي تحدثنا عنه** ، والذي تلقاه عن أستاذيه محمد عبده ، ولطفي السيد ، هذه الحرية في البحث هي التي دفعت العقاد إلى أن يتصدى للدِّفاع عن طه حسين حين اشتعلت نارُ معركة « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ واشتدّ أوارُها ، وحوكم الكِتاب والمؤلِّف ، وانشغل الرأيُ العام ، وطالب البعض بإبعاد المؤلِّف عن الجامعة لأنه مسَّ الدين الحنيف ، و وافق الكثيرون على ذلك ، وتصدى العقاد [٦٦] مُدافِعًا عن حرية الفِكْر والبحث العلميِّ .

ويصحُّ - في نظرنا - أن نقولَ إن صدى الأصول العربية في منهج البحث الأدبي عند طه حسين أخذت أطوارًا من البحث ، واتسم كلُّ طور باهتمام ما ، واتضح اقترابُ طه حسين من نقطة (**التوازن الصحيح**) بين عنصري الاستقرار والتطوُّر التي شغلته كثيرًا .

فكان **الطور الأول** ، هو : (**طور بحثه في أبي العلاء**) ، وكم تحاور - وهو بعدُ طالب بالجامعة الأهلية - مع أستاذه الشيخ المهدي كما حدَّثنا في «حديث الأربعاء» ، وكم ربط بين كفٍّ بصره وكف بصر أبي العلاء ، كما حدَّثنا في أيامه .

وكان **الطور الثاني** ، هو : (**طور بحثه في ابن خلدون**) ، وقد أحسَّ به كما أشار في الأيام أيضًا ، وأحس به في نظرته للتطوُّر الحضاري .

وكان **الطور الثالث** ، هو : (**طور قضية الشك أو الانتحال في الشعر الجاهلي**) .

ثم كان **الطور الرابع** ، وهو ممتد طويل في (**معاركه وقضاياه**) التي لا تكاد تحصر(٦٧) .

وفي ذلك كله نرى **تناقضَ ما تلقّاه طه حسين** ، **ومحاولته الجادَّة في المواءَمَة** بين ما تلقى من ناحية ، وإرضاء نفسيته ، وقد كان « طُلَعَة » كما حدثنا مما يجعلنا نتذكَّر كلمته القديمة التي صدَّرنا بها بحثنا :

« وكان صبيًّا يختلف بين هؤلاء العلماء جميعًا ، ويأخذ عنهم جميعًا ، حتى اجتمع له من ذلك مِقْدار من العلم ضخم مختَلِف مضْطَرِب متناقض ، ما أحسب إلا أنه عمل عملا غير قليل في تكوين عقله الذي لم يخلُ من اضطراب واختلاف وتناقض . » (٦٨)

غير أن الأمر يختلف في صدر حياته عنه بعد نُضْجه واستحصاد عُودِه ، إذ يكون الأمرُ هنا بمثابة تصحيح للمنهج ، ومراجَعَة للنفس ، ومن هنا كان له أن يحذفَ فصولا ويضيف أخرى لينتقل من أحكام (**الشعر الجاهلي**) إلى أحكام (**الأدب الجاهلي**). وكان له أن يمدَّ يديه إلى أحمد أمين ، وعبد الحميد العبادي ليكتب معهما في ميدان الدراسات الإسلامية مطبقًا منهجَه الأدبي في أبي العلاء فيدرس نحو قرن من تاريخ الإسلام ، وليسهم بمجمع اللغة العربية منذ دخله في نوفمبر ١٩٤٠ حتى لقي ربَّه سنة ١٩٧٣ ، دخله في زُمْرة من كبار الخالدين أمثال : لطفي السيد ، وعبد العزيز فهمي ، ومصطفى المراغي ، ومصطفى عبد الرازق ، وهيكل ، وعلي إبراهيم ، والعقاد ، وأحمد أمين ، وعبد القادر حمزة(٦٩) .

وكان له أن يوجِّه الناسَ إلى الأدب القديم ويحببه إليهم ، كما تنطق كتبه بهذا .

ولعل في مقالاته المتتابعة أسبوعيًا ما يؤكِّد هذه الحقيقة كما نرى في مقالات « حديث الأربعاء » حول الشعر الجاهلي ، والإسلامي والأموي ، والعباسي ، والأدب الحديث ومناقشاته المتعدِّدة حول المواجَهَة بين القديم والجديد ، والوساطة بينهما ، ونقده اختصار كتب التراث ، واعتبار ذلك « مسخًا » للتراث ، كما نرى في نقده « مهذب الأغاني » لمحمد الخضري ، واعتبار ذلك عُدْوانًا على التراث (٧٠) .

كما كان على صِلَة وثيقة بالحركة الفِكْرية والأدبية بمصر عامة وبالجامعة خاصة ، وكان بالجامعة نموذجان للتأليف الأدبي ، أحدهما عربي على يد حفني ناصف والرافعي ، والآخر للمستشرق كارلو نالينو ، ثم ظهر كتاب جرجي زيدان « تاريخ آداب اللغة العربية » وكتاب أحمد السكندري « تاريخ آداب العرب » ، ودار النقاش على صفحات « الجريدة » حول انتداب مستشرق لدراسة الأدب العربي بالجامعة وكتب طه حسين (٧١) مادحًا منهجي ناصف ونالينو ، ونقد كتاب الرافعي ، وتوالت مقالاته « نحن والرافعي » (٧٢) .

وكان له أن يتحدَّث عن الروح الجامعي « المرتفع فوق كل الفروق ، ليميز الإنسان عن كل حي » ، هذا الروح :

« هو حب الحق والبحث عنه ، هو الرغبة في المعرفة ، والحِرْص عليها ، هو الإقبال على العلم من حيث هو ، لا من حيث ما قد ينتج من الخير . » (٧٣)

وبذلك نرى أن أخذه بوسائل التفاعل مع الآداب والمناهج العالمية لم يقطعه عن التأثُّر المباشِر بمصادره العربية في تراثنا البعيد ، وفي حياتنا الثقافية المعاصِرة كما تجلى في آرائه وتفكيره ، بل منهج حياته .

ولذلك صِلَة وُثْقى بنظرته للعَلاقة بين القديم والجديد . يقول :

« فما دامت هناك حياة فهناك قديم وجديد وجهاد بين القديم والجديد ، وأنصار للقديم وأنصار للجديد . »

والسياق الذي قدَّم فيه قَوْلَتَهُ تلك كان معرِض رَدّه على الرافعي بمناسبة رسالة كتبها الرافعي عَنْوَنها في العتب ، وقد استأثر الردُّ بأكثر من ثلاثين صفحة من حديث الأربعاء ، وانتهزها طه

حسين فُرْصَةً لمناقشة قضية القديم والجديد ، ولأن أساس الخلاف بين موقفه وموقف الرافعي حول هذه الرسالة هو اللغة : رأى أن تكون هي تفسير العَلاقة بين القديم والجديد متسائلاً : لمن اللغة ومَن واضعها ؟ ومن الذي ينتفع بها ؟ .

يقول : « ولكنّا نعلم أن اللغة ليست من وحي السماء ، وإنما هي ظاهرةٌ من ظواهر الاجتماع الإنساني ، لم يضعها فردٌ بعينه ولا جماعة بعينها ، وإنما اشتركت في وضعها الأمة التي تتكلمها دون أن تعلمَ متى وضعتها ودون أن تستطيعَ أن تعين لكل فرد من أفرادها أو جماعة من جماعاتها حظًا من ألفاظها وأساليبها . »[٧٤]

ثم يراعي اختلافَ حظوظ الأفراد من العقل والرقيّ ، واختلاف لغة العالم عن عامة الناس ، وحين يتصوَّر أن هناك مَنْ يتوجَّس مِن إصابة اللغة بعدم الثبات والاستقرار يقول :

« وإذًا ففي كل شيء من هذه الأشياء الاجتماعية عنصران مُخْتَلِفان لا قوامَ لأحدهما بدون الآخر : أحدهما عنصر الاستقرار . والآخر عنصر التطوُّر . وقوام الحياة الصالحة لأمة من الأمم أو مظهر من مظهرها الاجتماعي إنما هو التوازُن الصحيح بين هذين العُنْصُرين ، فإذا تغلَّب عنصرُ الاستقرار فالأمة مُنْحَطَّة ، وإذا تغلب عنصرُ التطور فالأمة ثائرة والثورة عَرَض والانحطاط عَرَض ، كلاهما يزول ليقوم مقامه النظامُ المستقرُّ على اعتدال هذين العنصرين . في اللغة إذن قديم لابدَّ منه إذا أردنا أن تبقى اللغة . وفيها جديد لا بدَّ منه إذا أردنا أن تحيا ، وأنصار الجديد في اللغة والأدب لا يريدون إلا هذا النوع من الحياة . »[٧٥]

انظر إلى حكمه على التمادي في الاستقرار والثبات وجعله انحطاطًا عارضًا سوف يزول .

وحكمه على الاندفاع في التطوُّر وجعْله ثورةً عارضةً سوف تزول .

ثم انظر إليه كيف يخلص من عيْبي الانحطاطِ والثورةِ إلى منهج التوازن الصحيح بين هذين العنصرين « أو الاعتدال » بينهما .

إن هذا التوازن وهذا الاعتدال هو الذي جعله يقف من أحد أساتذته [٧٦] موقفين حاول فيهما تحقيق نوع من التوازن الصحيح بين قديم يفرِط في الجمود ، وتطوُّر يجنح إلى الثورة .

يروي لنا الموقفَ الأول قائلا :

« عندما كنت أضع كتاب أبي العلاء وأتقدَّم لامتحان الدكتوراه في الجامعة المصرية ، فقد سمعت له درسًا في شعر أبي العلاء و وقع بيني وبينه خلافٌ في رأي أبي العلاء في البعث ، زعمت شيئًا وأنكره ، وطالبَني بالدليل ولم يحضرني الدليلُ في الدَّرْس فظهرتُ مظهَرَ المنهزِم ، وسرَّه ذلك وظهر سرورُه ، فحفظتُها في نفسي ، ومضيتُ في تأليف الكتاب ، حتى إذا وصلت إلى رأي أبي العلاء في البَعْث تناولتُ هذا الرأي وكنت قد قرأت اللزوميات كلها ، وظفرتُ بما كان يُطْلَب إليّ مِن دليل ، فذكرتُ ما كان بيني وبينه من خِلاف وذكرتُ ذلك في لفظ لا يخلو من الفخر القاسي . . . »

ويروي لنا الموقفَ الثاني مع الأستاذ نفسِه حين عاد بعد أن قضى شهرًا في باريس سنة ١٩١٥ وكان قد اختلف هناك إلى دروس بعض الفَرَنْسيين فقارن بين درس الأستاذين على نحو لا يرضي شيخَه على صفحات « السفور » مما أغضب الأستاذ والكثيرين حوله .

كتب ذلك ولَمّا يمضِ بفرنسا إلا أشهرًا قليلة ، قبل أن يحقِّق نوعًا من « التوازن الصحيح » الذي حدثّنا عنه ، وحين بلغ هذا التوازن والاعتدال نظر في أوراق كتابه « في الشعر الجاهلي » فعمد إلى الفِقْرة التالية [٧٧] وحذفها حذفًا :

« للتوراة أن تحدِّثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا ، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي ، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تُحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة . . . إلخ . »

فإذا ما انتقلنا قبل هذه الفِقْرة وبعدها إلى كتاب « في الأدب الجاهلي » [٧٨] فسنجد هذه الفقرة قد حذفت . وهذا إدراك للخطإ ، وهذا منهج علمي يثبت دنوّه من منهج « التوازن الصحيح » ، وحين نوازن بين صفحات الكتابين أو ـ إن شئت الدقَّة ـ الطبعتين من الكِتاب سنجد أن ما حُذِف منها هو ما كان يسيء إلى منهج « التوازُن الصحيح » الذي ينشده طه حسين ، وقد تراجع عنه ، وما أظنّه إلا كان نادمًا على صدوره منه . ولا تعنينا الزيادات المتمثِّلة في :

الأعشى ، والكتاب الخامس عن شعر مُضَر ، والكتاب السادس عن الشعر ، والكتاب السابع عن النثر الجاهلي ، وكل ذلك بين صفحات ٢٤٣ و ٣٥٥ أي نهاية الكتاب ، وهو ما عبَّر عنه في الصفحة الأولى من الطبعة المعدَّلة بقوله :

« حُذِف منه فصل وأثْبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغُيِّرعنوانه بعض التغيير . » ، فلا تعنينا الإضافة بقَدْر ما تعنينا خُطْوةُ الحذف ، لأن الحذف تَراجُع عن الخطإ ، واقترابٌ من الصواب .

والحق أنه اقتراب من « **التوازن الصحيح** » الذي كان غائبًا عن طه حسين منذ مطلع صباه في مرحلته الريفية البعيدة ، وظل جادًّا في البحث عنه في مُحاوَراته مع مَصادِره المقروءة والمشاهَدَة ، ويُعْتَبر هذا التصحيح ردَّ فِعْل حوار المعاصرين له ؛ إذ انبرى لطه حسين نُخبَة من مثقَّفي العصر ، وأدبائه يصحِّحون مسارَ تفكيره ويسدِّدون خُطوات منهجه ، ويقوِّمون ما اعوجَّ من آرائه حول قضية الشكِّ في الشعر الجاهلي ، وما تفرَّع عنها من حوار ديني يمسُّ العقيدة ، ويجري في طريق بعض المستشرقين .

وفي ظني أن استجابة طه حسين ، وخضوعه للتعديل من آرائه ، والتخفيف من غُلَوائه ، آية تفاعله الصادق مع المنهج العِلْمي ، وفي ظني - أيضًا - أن طه حسين لو لم يكن مقتنعًا لما كفكف من غلوائه ولما لوى عِنانَ فرسه الجامح ، وهو بصدد هَدْم المصادر لا مجرد « نقد مصادر الشعر الجاهلي »(٧٩) بعد اعتداله .

وإذا كان لي أن أستشهدَ لإثبات هذا التوازن بكلام ساقه ناقد في معرض حديثه عن (طه حسين والنقد الأدبي)(٨٠) لأثْبَتُّ هذا القول له عن طه حسين في جانب آخر من جوانب نشاطه النقدي :

« ولهذا فإنه كما يتعرض بالنقد للرافعي لتقليديته ، ينقد سلامة موسى لتطرُّفه في دعوى التجديد ، وقد ظل هذا الإدراك المتوازن لطبائع الأشياء مُنْطَلَقًا أساسيًا من منطلقات طه حسين النقدية ، وهو سِمة من سمات الإصلاح المتئد . »

فما يسميه ناقدنا هنا « الإدراك المتوازن لطبائع الأشياء ». ، هو - في تصوُّري - ما عناه طه حسين بتعبيره السابق « التوازن الصحيح بين العنصرين ».

وإذا ما تساءلنا عن تحقُّق هذا التوازن في التفكير المنهجيِّ عند طه حسين كان لنا أن نضيفَ إلى فَهْمنا لمصطَلَح التوازن - كما أوضحه طه حسين - حقيقة المنهج في أبسط دلالاته اللُّغوية ، وهي الطريق الواضح وجوهر التفكير ، أو « العقل » أو «القوة الناطقة » وبها تكون الرويّة ، وبها تقتنى

العلوم والصناعات ، وبها يميز بين الجميل والقبيح من الأفعال على نحو ما تحدث « الفارابي » (٨١) وهذه « القوة الناطقة » هي رئيسة كل القوى الإنسانية المدركة (٨٢) ويصبح لها سلطة التحكُّم فيها .

في رحلة طه حسين نحو تحقيق التوازن يحدِّثنا صراحةً عن نظرته إلى طرفي التوازن ، وإن شئت قلت التناقض ، ونرجع في ذلك ـ هذه المرة ـ إلى المقدِّمة التي كتبها لكتاب كارلو ألفونصو نالّينو C. A. Nallino (١٨٧٢ ـ ١٩٣٨) : (تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية (٨٣) ص ٩ ـ ١١) ، وفيها يمتدح سيد بن علي المرصفي ومحاضراته بالأزهر في الصباح . ويمتدح محاضرات نالّينو بالجامعة في المساء . ويمضي في ذِكْر كل من هذين العَلَمَيْن القريبين إلى نفسه ، حتى يصلَ إلى عقد مُوازَنَة بين المنهج الفِكْري والعِلْمي لكل منهما ، الأول : منهج قديم يعيش مع الماضي ، والثاني منهج حديث يعيش مع الحاضر ، وتهمنا مُوازَنَته بين هذين المنهجين لأنها في الحقيقة حديثٌ عن قضية الاختيار لديه ، فيمضي في الموازنة بين هذين العلمين فيقول عن المرصفي :

« علَّمَني كيف أقرأ النصَّ العربيَّ القديم وكيف أفهمه ، وكيف أتمثله في نفسي ، وكيف أحاول محاكاته . »

ويقول عن نالّينو :

« علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص ، وكيف ألائم بينها ، وكيف أصوغها آخر الأمر عِلْمًا يقرؤه الناس فيفهمونه ويجدون فيه شيئًا ذا بال . »

وهنا نقف على أسس منهجه في البحث الأدبي ، وقراءة النص المستمدّ من هذين الأستاذين واستمرار تأثُّره بهما مدى حياته ، كما نرى في النصِّ القادم ، بما يسمح لنا باعتبار هذين المنهجين محورَ نظرية التوازن عنده ، يقول :

« وكل ما أتيح لي من هذين الأستاذين العظيمين من الدَّرْس والتحصيل في مصر وفي خارج مصر فهو قد أقيم على هذا الأساس الذي تلقيته منهما في ذلك الطَّوْر من أطوار الشباب ، بفضلهما لم أحسَّ الغربة حين أمعنتُ في قراءة كتب الأدب القديم ، وحين اختلفتُ إلى الأساتذة الأوربيين في جامعة باريس . »

ومن حديث طه حسين نقف على أنه تلقَّى أصولَ فَهْم النص عن المرصفي ، وأصول دراسة النص دراسة عِلْمية عن نالّينو ، أي أنه تلقى مَصْدري الدراسة الناجحة وهما : الفَهْم ومنهجية التناول ، وكان عليه أن يحقّق نوعًا من التوازن بين المنهجين المتكامِلين .

وقد قدّم لنا طه حسين مِفْتاحًا نتعرَّف به على نظريته في التوازن بين الاستقرار أو الثبات أو الجمود من ناحية ، والتطوُّر أو التجديد من ناحية أخرى ، فرأينا مرحلةَ الخلط والاضطراب كما سمّاها وذَكَرها في مطلع حياته . والحقّ أنه إذا كان الصبي قد « اجتمع له مِقْدارٌ من العلم ضخم مختلِف مُضْطَرِب متناقض »[٨٤] في مطلع حياته بالريف أدى إلى أن عمل « عملاً غير قليل في تكوين عقله الذي لم يخلُ من اضطراب واختلاف وتناقض » . فإن ذلك القدر الضخم صار قدرًا هائلاً ، وبمقدار تراكم المادة العِلْمية ازدادت الفجوةُ بين تياراتها ومناهجها ومذاهبها ، وبخاصة ما يتصل بشاطئي المعرفة : الشرقية من ناحية ، والغربية من ناحية أخرى . ولا شكَّ في أن التاريخ قد أعاد نفسه مع الشاب بطريقة تتفق أو تختلف مع ما حدث للصبيِّ من قبلُ فأفزعه تناقضُ المنهج العربي والمنهج الغربي إزاء المسلّمات التراثية والدينية ، ومن هنا حَصَلَ في عهد أزمة الشعر الجاهلي « الاضطراب والاختلاف والتناقض » الذي وجد متنفَّسه مع حرارة التَّجْرِبة الجامعية بالنسبة له ، وشموخ المجد ، وذيوع الصيت ، وحيرته في تحقيق التوازن بين هذا وذاك . آية ذلك أنه ما لبث أن اختطّ طريقه في (نظرية التوازن) بطريقته « في الأدب الجاهلي » لنرى منهجًا في التفكير لديه أكثر استقرارًا واتزانًا عن ذي قبل ، مفيدًا من الشك الديكارتي ، ومدقِّقًا في التراث ، وهو يمثّل المرحلة الكبرى من حياته منذ سنة ١٩٢٧ حتى لقي ربه سنة ١٩٧٣ ، فرأينا « الوسطية ، و الاعتدال » في نظرته العامة للأمور ، والقضايا ، وبخاصة ما يتصل بقضايا الأدب ومناهج البحث فيه . وفي هذه المرحلة يمكننا أن نقول بنظرية طه حسين في التوازن بين الاستقرار والجمود .

ونستعين ـ في ختام هذا الفصل ـ بنصوص منه حول اعتزازه بالقديم ، وما أكثرها ، من ذلك قوله :

« نحن نحبُّ القديمَ أن يظل قوامًا للثقافة وغذاءً للعقول ، لأنه أساسُ الثقافة العربية فهو إذن مقوِّم لشخصيّتنا ، محقِّق لقوميتنا عاصِم لنا من الفناء في الأجنبي ، معين لنا أن نعرف أنفسَنا ، فكل هذه الخِصال أمورٌ لا تقبل الشك . »

ويختتم مقاله هذا وعنوانه : (أثناء قراءة الشعر القديم) ، قائلاً :

« ثم تمَّ الاتفاقُ بيننا على أن يكونَ يوم الأربعاء من كل أسبوع موعدًا لهذه النزهة في صحراء الأدب الجاهليِّ التي يراها الناسُ صحراء ، وأراها أنا حديقة من أجمل الحدائق وأروعها . »[٨٥]

ذلك أنه حقق التوازن الصحيح بين الاستقرار كما تلقاه عن المرصفي وأمثاله ، والتطور الذي أخذه عن نالّينو وأضرابه ، وهذا التحقيق لم يتخلّق بهذه السهولة ، وبحسبنا قول طه حسين عن تخلُّق المذهب لديه : « أكاد أعتقد أني لم أعرف مذهبي في الحياة إلا شيئًا فشيئًا ؛ لأن هذا المذهب نفسه لم يتكوَّن إلا قليلاً قليلاً ، فرضته عليَّ ظروفُ الحياة ، وهي التي استخرجته من أعماق طبيعتي استخراجًا بعد أن كان كامنًا فيها كمون النار في العود كما يقول الشاعر القديم . »[٨٦]

(٣)

لا ينهض كتاب «نماذج بشرية » الصادر سنة ١٩٤٣ ممثلاً لبدايات منهج محمد مندور النقدي؛ إذ لا يمكن النظرُ إليه على أنه نقدٌ بالمعنى الكامل للنقد . بل هو قراءة لأعمال أدبية شهيرة ، وقد دارت حوله تعليقات على صفحات الأهرام القاهرية .

وفي سنة ١٩٤٣ نشر محمد مندور (١٩٠٧ ـ ١٩٦٥) مقاله الشعر العربي : غناؤه وإنشاده و وزنه ، وفي سنة ١٩٤٤ أصدر كتابه « في الميزان الجديد »[٨٧] يضم مقالات نشرها بمجلتي : الثقافة والرسالة ، وفيها يتضح منهجُه في تناول النص الأدبي ، وهو ما حاول شرحه في مقدمة كتابه ، إذ بَّين أنه كان يؤمن بأن المنهج الفرنسيَّ في معالجة الأدب هو أدقّ المناهج وأنفعها في النفس وأساس هذا المنهج هو ما يسمّونه (تفسير النصوص) ، منذ أحسّ بتغيُّر لغة تفكيره لا لغة كلامه فقط ، حين أخذ يستمع إلى تفسير أساتذته في السوربون لنصوص مختارة لأعلام الأدب ، وأنه قد راعى ظروفَ مجتمعنا . وأضاف بسطَ النظريات العامة خلال التطبيق والموازَنات ، وطبق ذلك على أعمال للحكيم وبشر فارس وتيمور وطه حسين .

ويمضي ـ في المقدِّمة ـ مشيرًا إلى أن هذا المنهجَ أثار بعضَ التعليقات مما جعله يوضِّح منهجه العام بالنقد الموضوعي بالوقوف أمام مظاهر الجمال والقُبْح في قصائد مَهْجَرِية لما يتحقق في شعر المهاجر[٨٨] من التهامس . مما جعله يخرج بآرائه حول (الأدب المهموس) ، وأهمية الصدق

الفني ، والانغماس في الحياة ، ورفض تطبيق مناهج العلوم في الأدب .

ويذكر - في المقدمة - أنه تكون لديه منهجٌ عام في جزءين من هذا الكتاب في قضايا مختلِفة [٨٩] . وفق منهج ذوقي تأثُّري ينظر للأدب في عناصره الثلاثة : العبارة الفنية ، والموقف الإنساني ، والإيحاء .

ثم لا يلبث مندور أن يكشفَ لنا عن المرحلة الأولى من رؤيته النقدية للنص الإبداعي ، وهي ما اتّفق فيه مع يحيى حقي في العناية بعِلْم الأسلوب على أساس من الجمال اللُّغوي ، وطبق ذلك - كما قدَّمنا - على الشِّعر المهموس مفضلاً إياه على الشعر الخطابي قبل أن يتحول - كما يصرِّح - إلى النقد الموضوعي ، ثم المنهج الأيديولوجي معارضًا ما انتهى إليه يحيى حقي إزاء القصة والمسرحية [٩٠] . حتى ليذهب في كتابه نفسه « النقد والنقاد المعاصرون » إلى الحديث عن المنهج الأيديولوجي في النقد [٩١] على نحو ما سنرى .

في المرحلة الأولى من حياته التي امتدت إلى مُنْتَصَف القرن الحالي اهتم **بالرؤية الداخلية للنصّ** كاشفًا عن قيمه الجمالية دون الرجوع إلى عوامل خارجية : اجتماعية أو نفسية .

وكما رأينا ذلك في « الميزان الجديد » وجدناه على نحو يسير وتطبيقي في « نماذج بشرية » سنة ١٩٤٤ حيث حلَّل نماذجَ بشرية في مسرحيات وروايات عالمية مثل : فيجارو ، وهاملت ، وفاوست ، وإبراهيم الكاتب وغيرها . وهذا ما اتّبعه أيضًا في عمله الأكاديمي « النقد المنهجي عند العرب » سنة ١٩٤٨ ، وكتابه التنظيري « في الأدب والنقد » سنة ١٩٤٩ . وقد كان مشغولاً آنذاك بتأمُّل مناهج النقد الأدبي . حيث ترجم لنا كتاب « دفاع عن الأدب » لجورج ديهاميل سنة ١٩٤٣ ، و « منهج البحث في الأدب واللغة » ، لكل من لانسون وماييه سنة ١٩٤٦ ، ومن « الحكيم القديم إلى المواطِن الحديث » لمجموعة من المفكِّرين .

في هذه المرحلة نجده - كما عارض « نعيمة » في الخروج على اللغة - كما قدَّمنا - نجده في كتابه « في الأدب والنقد » [٩٢] يؤكد على التَّزمُّت النَّحْوي في نقد أعمال الناشئين حتى لا يكون ذلك مبرِّرًا لخروجهم خلفَ بلاغة مُدَّعاة ، وإنْ أباح الخروجَ على القواعد لكِبار الكتاب المحتَجّ بهم ما دامت اللغة كائنا حيًا يتطور ؛ إذ تميز في الغرب كتاب في أسلوبهم نتوء هو خروج على الدارج من الاستعمالات ، ويطلق على هذا (كَسْر البناء) ، حيث رأى بعضَهم في إطراد القاعدة أسلوبًا مسطحًا لا رونقَ فيه .

هكذا يقرِّر مندور أن الأدبَ أرقُّ وأرهف وأغنى من أن نُخَطِّط له طرقه ، ونجني عليه حين نضع له المعادلات ، ليخلص النقدُ ـ عنده ـ إلى فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وهو لا يمكن أن يكون إلا موضعيًا ، بالاعتماد على الذوق ، أي المَلَكَة النابعة من أصالة الطَّبع ، والنامية بالصقل والمِران .

لقد رأى أستاذه « جوستاف لوبون » أن النصَّ الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثيره لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فلا يمكن أن يحلَّ محلَّ الذوق شيء في دراسة الأدب ، لذا يستبعد أن نحلل النبيذ تحليلاً كيماويًا أو بتقارير الخبراء ، وإنما يكون ذلك بالذوق ، لذا يقول مندور : إن الذوقَ خيرُ الوسائل لنقد الأدب ، بعد تثقيفه ومناقَشَته وتحليله ، قال ذلك وفي ذِهْنه سماح « جوته » لتأثير الأدب في قارئه ، ونفي « أناتول فرانس » .لكون الناقد مصدرًا للأحكام . وجعله روحًا مُرْهَفَة تبسط خواطرها حول الأعمال الفنية العظيمة .

وآراء الناقد الأمريكي « جويل سبنجارن » ـ في كتابه « النقد الخلاق ومقالات أخرى » ـ حول النقد التأثُّري والشعور بالأحاسيس ، ورعْشَة اللذة التي هي حُكْم على العمل الفني بما يحقِّق نشوة الإضاءة ولذة النفاذ إلى عالم المبدع .

وكما رفض التأثريون العقلَ في الإبداع رفضوه في النقد ، وعلَّل مندور لتسمية الأدب (المهموس) بما يثيره التعبير الفَرَنسي à demi-voix الذي قد يُتَرْجم حرفيًا (نصف الملفوظ) ، لذا يعلِن أنه يؤثر الأطياف الباهِتَة لأنها نسيجُ كل فن رفيع ، أما الزاهية فللبُدائيين حيث يستهوي زنوج إفريقيا الأحمر القاني ، والأصفر الكركم .

ويعلن إنكاره أن يحلَّ العلم محلَّ نفسي في إدراك حقائق الأشياء ، متفقًا مع أستاذه « لانسون » في أن ما نستطيع أخذه عن العُلَماء هو النزعة إلى استصلاح المعرفة والأمانة العقلية القاسية ، والصبر ، والنقد والمراجَعَة والتحقيق .

وقد بدأ تأثره في هذه المرحلة بآراء جول لوميتر Jules Lemaître (١٨٥٢ ـ ١٩١٤) ، إذ نادى بالنقد للنقد شأنه شأن التأثريين في نزعتهم التي سادت النقد الأوربي منذ أواخر القرن الماضي حتى نهاية سنة ١٩٤٠ تقريبًا ، شأنه في ذلك شأن أناتول فرانس France (١٨٤٤ ـ ١٩٢٤) ، وأندريه جيد Gide (١٨٦٩ ـ ١٩٥١) وأوسكار وايلد Wilde (١٨٥٤ ـ ١٩٠٠).

وسانتسبيري Saintsbury ومِن قادة هذا الاتجاه وليم هازلت Hazlitt (١٧٧٨ ـ ١٨٣٠) ولامب Lamb (١٧٧٥ـ ١٨٣٤) .

وهم يحرصون على تسجيل رُؤاهم الناقدة عقب قراءتهم دون تفسير أو استناد إلى المعايير الجافة في عملية ذاتية ، تستند إلى الحسِّ المرهَف بالجمال . إيمانًا منهم بأنه لا يستطيع نقد الفنان إلا الفنان . وبذلك نجد أصحابَ هذه النزعة هم أصحاب أولى خُطوات النقد الداخلي لا الخارجي .

والحقُّ أن نقدهم ـ برغم استناده إلى الذوق ـ يستند إلى معان فنية وأسس موضوعية . كما أن خطورة هذا المنحى تعود إلى استخدامه من قِبَل غير المتمرِّسين الذين يُطْلِقون أحكامًا عامة غير مبرَّرة . أما التأثريون ـ في أصل دعوتهم ـ فإنهم يطمحون إلى تقديم صورة عن ذكرياتهم وأفكارهم وثقافتهم لا عن العمل الأدبي المنقود ، أو الأديب المبدع . وكانوا بذلك أثرًا من آثار مثالية الفيلسوف الألماني « كانت » (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) الذي اهتمَّ بخصائص العمل في ذاته وفي داخله . وعيب هذا المنهج أنه قد يوقع في سلبيات الخواطر الساذَجَة السريعة الموقوتة؛ لهذا نراهم يشترطون في ناقدهم سبق الفَهْم ، آية ذلك أن معظمَ هؤلاء النقاد كانوا مبدعين : نثرًا أو شعرًا .

وهذا كله ما دعا إلى أفول نَجْم هذا الاتجاه حيث راجت الفلسفاتُ الواقعية في النقد فنتج عن ذلك الاتجاهات الاجتماعية ، والوضعية التجريبية ، والتفكير المادي ، والالتزام. ثم نشاط الدراسات اللُّغوية الحديثة إلى آخر ما هنالك من وجوه نشاط النقد الأدبي الحديث .

على أن فَهْم هذه المرحلة من حياة « مندور » الحافلة ، لا ينعزل عن فَهْم آراء « لانسون » Gustave Lanson (١٨٥٧ ـ ١٩٣٤) الذي ترجم له مندور كما قدَّمنا ، إذ رأى « لانسون » أنه يستحيل علينا أن ننحي استجابتنا الشخصية ، كما أن من الخطر الاحتفاظ بها ، وهذه أولى صعوبات المنهج ، كما أن تأثري لا يحجبه تأثر غيري مهما كان هذا الغير ، لذا يُقيم فاصلاً بين التأثُّر الشخصي والمعرفة الموضوعية التي تحدُّ من ذلك التأثر وتفسِّره لصالحها ، ويرى أن يكون لنا في الأدب والفن ذوقان : ذوق شخصي ، وذوق تاريخي ، وهو ما يسميه **(فن تمييز الأساليب)** ، ويرى أن معرفة نص ما هي العلم بوجوده ، ثم نتساءل إزاءه أسئلة عديدة [٩٣] .

(٤)

ويقدِّم **يحيى حقي** في « خطوات في النقد » [٩٤] تطوُّر محاولته النقدية خلال خمسة وثلاثين عامًا ، وهو يرجو النقاد ألا « **يحطوا على الفن كلاكل نظريات النَّقْد المستورَدَة كلها فإنها تخنقه** » [٩٥]، ويخرج من ذلك إلى خُلاصة يوردها في خاتمة مقدمته قائلا :

« **لا أنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثُّري . فليس في كلامي ذِكْرٌ للمذاهب ، ولعل السبب أنني لم ألتحق بكليةِ آدابٍ في إحدى الجامعات ، لأدرس النقد دراسة منهجية تاريخية .** »

ثم يطمح أن يؤدي كتابه هذا إلى إنشاء مذهب في النقد [٩٦] .

ومذهبه ذو جَدْوى في نقد الشِّعر ، وإن كان يمضي مع نماذج من القصَّة القصيرة والرواية والمسرحية لكتاب عَرَب وغير عرب [٩٧] مؤكِّدًا على أهمية الأسلوب والدلالات . يقول :

« **والخُلاصة أنه بالرغم من أننا نَصْرِف كل حياتنا في صراع دائم مع الدلالات ويندر أن يسيطر إنسانٌ على دلالات كل ألفاظ اللغة - بل يكاد يكون هذا مستحيلا - أنادي بضرورة السيطرة على الألفاظ وتحديدها ، وعن طريق هذا التحديد وهذه الحتْمِيَّة والعوامل الأخرى التي ذكرتُها نصلُ إلى العُمْق. إن تحديدَ اللفظ هو بذاته تحديدٌ لطرائق التفكير، فإن الإنسان يفكِّر بواسطة الألفاظ . بدليل اهتزاز حبال الصوت عند التفكير . وهي حَلْقة مفرغة ، كلما تحدد الفِكْرُ بفضل تحديد اللفظ تحدد اللفظُ بفضل تحديد الفكر .** » [٩٨] وهذا يحمل الميوعة والسطحية اللُّغوية .

وهذا ما دعا مندور [٩٩] للإشادة باتِّجاه حقي نحو الأسلوب حتى ليعدُّه واضعَ علم الأسلوب ، إذ يأخذ على محمود طاهر لاشين خَطابيته في « سخرية الناي » [١٠٠]. مهما يأخذ عليه أحمد كمال زكي من (نقص في الحاسة الجمالية) [١٠١] وهو ما قرَّره مندور حين رأى أن نقد يحيى حقي « تقييمي في جوهره ، وإن كانت أسُس التقييم لا تنهض على الحاسَّة الجمالية وحدها بل يجمع إليها فِطنة مُرْهفة لوظيفة اللغة بعناصرها المختلفة في الأدب » ، حتى ليصف اتجاه يحيى حقي بأنه اتجاه « **نحو دراسة أساليب التعبير . وضرورة الاهتمام بها في الدرجة الأولى .** » [١٠٢]

لقد اهتم يَحْيى حقي باللغة ، فهو في مقاله : « **حاجتنا إلى أسلوب جديد** » ، من كتاب

« خُطوات في النقد » ص ٢٠٥ وما بعدها ، وهو محاضرة ألقاها في جامعة دمشق ، يدعو إلى أدب نجد فيه أنفسنا ، ويصلُح للترجمة إلى الثقافة العالمية وذلك بالتخلُّص من عيبين كبيرين هما : الميوعة والسطحية ، لنعتنق بدلاً منهما التحديد أو الحتمية والعمق .

وترتبط الميوعةُ هذه ـ في رأيه ـ بظاهرة هي (السَّجْع الذهني) الذي لا يزال يندسُّ في بعض أساليبنا بعطف جملة على أخرى طابقت الأولى في إيقاعها أم لم تطابق ، ولا تفيد جديداً وهي تعبيرات بمثابة السجْن المفروض على مَجْموعة من الألفاظ مثل : في سهولة ويُسْر ، في خفة ورشاقة . . . إلخ ، كأن الكاتب يجرُّ خيطًا فتجري إليه المجموعةُ كاملة ، مشيرًا إلى آراء بعض المستشرقين مثل « ديمومين » حول « القوالب المتبرجة » ، بما يحتِّم تخلُّصنا من السجع الذهني كما تخلَّصنا من السجع اللفظي .

يقول : « آن الأوان لأن يكون لنا في الأدب أسلوبٌ أسمّيه بالأسلوب العِلْميِّ ، يعتمد على تحديد المعاني ، وبالتالي اختيار ألفاظ محدَّدة لها. بل أقول ألفاظًا حَتْمية بحيث لا يكون المكانُ صالحًا إلا للفظ واحد ، ويتعذّر أن يستبدل به لفظ آخر . »

أما صفة السطحية فتَرجع إلى فقر الروح وقِلَّة الانتباه إلى عالم المادّيات بسبب التعليم والتربية في المنزل ، ومُعاناة الكتّاب في الاهتداء إلى ألفاظ الحضارة ، وضَعْف التَّرْجَمَة ، والاهتمام بأثر الفِكْر في اللغة ، وكما هاجم السجعَ الذهني هاجم الترادف .

لقد ارتبط ذلك كله بمنهج يحيى حقي التأثري منذ مطلع حياته الأدبية على صفحات صحيفة (كوكب الشرق) سنة ١٩٢٧ ، باحثًا عما يُشبع الروح ويُغذّيها دونَ احتفال بمناقَشات النقّاد الجَدَلية ، والمذاهب الأدبية .

لقد جمع فؤاد دوارة كتابات يحيى حقّي النقدية في عنوان « هذا الشعر » والذي يَضمّ مقالات نشرها بالمجلة والمساء ، والتعاون ، ضمن مجموعة مؤلَّفات يحيى حقي (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) ومن قبله كان كِتاب «عِشْق الكلمة » .

في « هذا الشعر » يتناول التُّراث الشعري ، وشوقي ، وصلاح جاهين ، وإقبال ، وميرزا أسد غالب ، والخيّام ، وغيرهم. وهو يُناقش « جوته » في ترجمة قصيدة تَأبّط شراًّ ، وما رآه من افتقار القصيدة العربية للوحْدَة ، ويتوقَّف عند قراءة الجملة التي تَضمُّ خطأ ، وما في الخطإ من

جمال ، ليخلص إلى « ارتباط اللغة بالنغم » ، « **لأن الشعر هو الفن الذي استنفدَ طاقَةَ العرب على التعبير الجمالي ، جَبَّ في بطنه الرسم والنقش والنحت والتمثيل...إلخ** » . ثم يلخّص عيوبه ـ كعادته المرحَة ـ فيما يسمّيه :

المصيبة الأولى وهي : عمره الطويل جدًّا ، والمصيبة الثانية : هي غرام هذا الشِّعر بالحِكَم الرنّانة والأمثال الطنّانة ، والمصيبة الثالثة : التحامه بالبداوة ، والرابعة : اتصافه بالوضوح الشديد ـ ص١٠ ـ ١٩ . ويلجأ إلى التطبيق فيشير إلى التغيير الذي حدث في قصيدة أبي فِراس الحَمْداني : «أراك عَصيَّ الدَّمْع » في غناء أم كلثوم . ويمضي مع هذه التغييرات ، ومع إحدى روميّات أبي فِراس اللامية محللاً ومتذوِّقًا ومطبقًا منهجَه الجمالي التأثُّري ، ثم ينتقل إلى المتنبي ، ثائرًا على الشعر الحديث سنة ١٩٦٤ ـ ومضى يُحَلِّل رباعيات صلاح جاهين وموسيقاها بين الارتفاع والسقوط والخروج عن الرَّويِّ ، وكيف « رفع صلاح العامية بعد أن طعَّمها بالفصحى ، وجعلها لغة ثالثة » ـ ١٣٨ ، خالصًا إلى أن **الخُطْوة الأولى للفنِّ ليست لتحريك الذِّهن ، بل لتحريك فَيْض من الشعور غامِض مُبْهَم عائم ، فالفن ينفض ثيابك بزمانها ومكانها فيُعَرّيك ، وينتقل من الشعور إلى الفكر** ، راجعًا بالتصوير والنحت إلى طبيعة شمس مصر الساطعة وأثرها في الألوان (ص ٢٢١ ـ ٢٣٠) .

(٥)

إذا كنا قد رأينا جانبًا من جوانب الرؤية الداخلية تمثل فيما سبق من تأثُّرية ، فإن هناك جانبًا من الرؤية لا يقع في نطاق التأثرية بما لها وبما عليه. وتجنبًا لمخاطر التأثرية في رؤية النصِّ الإبداعي . نرى ناقدًا يهتمُّ بفَهْم العمل وتفسيره في إطار التقاليد الأدبية ، وهو قابل للتحقيق في الشعر كما هو في الرواية .

يتناول « محمود الربيعي » في كتابه « قراءة الرواية »[١٠٣] الروائي المصري « نجيب محفوظ » مناقشًا بعضَ رواياته[١٠٤] . غير أن من المهم التوقُّف أمام التقديم[١٠٥] الذي يسوقه المؤلفُ بين يدي هذه الدراسة ممهِّدًا لنظرته التطبيقية في الكتاب .

إنه يشير إلى عدد من المشاكل ، أولاها ما سماه (طرفي النقيض) في النظرة إلى أدب نجيب محفوظ ، حيث يقرأه قارئ من أقصى الشرق ، وآخر من أدنى الغرب ، أي أن هناك مَنْ يراه قِمَّةً

روائية . وهناك مَنْ يراه ينتمي للماضي لا للحاضر .

لهذا يرى المؤلِّفُ حلا لهذه المشكلة ألا نستخدم مُصْطَلَحَي قديم وجديد ، وإنما نركِّز جهدنا على استخراج (التقاليد الأدبية) للفن ، وذلك من خلال قراءة العمل الأدبيِّ بهدف الفَهْم إضاءة لجوانب العملِ الأدبي ، بحيث لا يصحب الناقد إلا نفسه ، أي ذَوْقه الأدبي (١٠٦) بما في ذلك من معنى واسع ، كما تصحبه ثقافتُه ، والتقاليد الأدبية .

أما المشكلة الثانية التي يطرحها المؤلِّفُ فهي أن أدب « نجيب محفوظ » قد تعرَّض للأحكام العامة التي صدرت على هذا الكاتب فأضرَّته ، ويرى أن الأدبَ يحتاج إلى (الإضاءة) أكثر من احتياجه إلى (الحُكْم) الماثل في النقد التقنيني (ص ٩) ، مفرقًا بين قراءة العمل للحُكْم عليه وقراءته لفَهْمه وتفسيره .

أما المشكلة الثالثة فهي النَّظَر إلى أدبه باعتباره أفكارًا (ص ١٠) وآراء ، و وجهات نظر لا قوالب فنية (المحتوى) ، مع أنه ليس فيلسوفًا اجتماعيًا أو سياسيًا ، بل هو روائي ، لذا يرى أن نهتمَّ بالقالَب الروائي والوسائل (الشكلية) دون إهمال المحتوى (ص ١١) ، ودون انفصال بينهما ، وهكذا يدعو المؤلِّفُ إلى القراءة الجادة التي تتعامل مع النص الفنيِّ .

وهنا نقف على ما يكبحُ جِماحَ التأثرية وخضوعها للذوق الفَرْدي الذي قد يوقع في عيوب فنية . أما هذه الجوامح فتتمثل في الاحتكام إلى النصِّ نفسه ، وإلى ثقافة الناقد ، وإلى التقاليد الأدبية ، وهذا ما يفسِّر لنا الرؤية الداخلية التي تعتمد الأعمالَ الأدبية ذاتها ، وتجعلها مِحْوَر الاهتمام الأدبي دونَ عِناية بما حول الأدب ، كما صنع « ريتشاردز » ، وأتباعه في اهتمامهم بالنصّ لا بعِنايته بالمجتمع ، وكما صنع « إليوت » ؛ إذ رأى في العمل الأدبيِّ صورةً لهذا العمل لا لشيء خارج نِطاقه ، وكما صنع أصحابُ (المدرسة التصويرية) في اهتمامهم بالشكل و وضوح العِبارة .

(٦)

وقدَّم أنس داود كتابه « الرؤية الداخلية للنص الشعريِّ : محاولة في تأصيل المنهج » (١٠٧) سنة ١٩٧٥ ، شارحًا أهمية الرؤية الداخلية للنص في مقدِّمة كتابه (١٠٨)، معرضًا عن المنهج النفسيِّ في بعض تطبيقاته لدى العقاد والنويهي ، والاجتماعي لدى العقاد في « التعريف

بشكسبير » ، ومُعْرِضًا كذلك عن المنهج الاجتماعيِّ لدى رجاء النقاش في دراسته عن الشابي ومحمود درويش ، مقرِّرًا أننا : « لم نخرج من كل هذه الدراسات بمعرفة تُذْكَر عن الفن الشعريِّ عند هؤلاء الشعراء . »

وينتقل من ذلك إلى تأييد منهج الدراسة الفنية في (صميم النص الأدبيِّ) كما يقول ، للتعرُّف على الخصائص الفنية ومكوِّنات الرؤية الشعرية ، والصورة ، والموسيقى ، والمعجَم ، ودراسة العَلاقات الداخلية بين الألفاظ والصور والرؤية الكلية داخل النص .

ويسوق اعتراضًا على استخدام المناهج الأخرى قائلا : « فليس من وَكْد الناقد الأدبي أن يعرضَ علينا معارفه في عِلْم النفس أو الاجتماع أو مهارته في عَرْض التاريخ أو معرفته بالتحليل الاقتصادي للتاريخ أو غير ذلك من علوم القدماء والمُحدَثين ، **ولكن غايته الأولى ـ كما نفهمها ـ هي خِدْمة النص الأدبي ، ودراسة العَلاقات الداخلية بين الألفاظ والصور والرؤية الكلية داخل هذا النصِّ مستفيداً فحسب من كل علوم العصر في إضاءة هذا النص وتوجيهه .»** (١٠٩)

وهو يقدِّم تفرقة بين نوعين من الشعر ، كما يعبِّر : شعر المعنى ، وشعر الرؤية أو التَّجْرِبة الوجدانية الحارَّة عن طريق اللغة . ناقش المؤلف هذه الأمور في فصل نظري بعنوان (مقدمات) (١١٠).

الفصل الثاني
في البنائية والأسلوبية والأسلوب

في مطلع القرن العشرين استعانت دراسة الأدب من الداخل بعلم اللُّغة العام linguistics وقد اتَّجه الشَّكليون الروس formalistes russes إلى البحث عن الخصائص الأدبية والبنى الحكائية والأسلوبية . واهتم الشكليون الألمان ، وغيرهم من الأنثروبولوجيين بالدِّراسة الدَّاخلية ، واهتمَّ الألسنيون بالجملة في مستويات ثلاثة هي : الصَّوتية حيثُ مستوى الوظائف ، والتَّركيبية في مستوى السرد ، والدلالية حيث مستوى المعنى ، والاهتمام بالإيقاع . وقد أثَّر الشَّكليون فيمن تلاهم وبخاصَّةٍ مدرسة النَّقد الجديد New Criticism School في أوربا وأمريكا .

وقد عني الدَّارسون العرب بدراسة هذا الجانب نظريًا وتطبيقيًا ، بادئين بمحاولات أولى ، فقد عُنيَ بعضُهم بالدراسات الأسلوبية ، و من ذلك ما قدَّمه كُلٌّ من :

أحمد الشايب : « الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية » (١) ؛ وريمون طحان : « الألسنية العربية » (٢) ؛ وعبد السلام المسدّي : « الأسلوبية والأسلوب ؛ نحو بديل ألسني في نقد الأدب » (٣) ؛ والسيد إبراهيم محمد : « الضَّرورة الشِّعريّة ؛ دراسة أسلوبية » (٤) ، ولطفي عبد البديع في كتابيه : « التركيب اللُّغوي للأدب ؛ بحث في فلسفة اللُّغة والاستاطيقا » (٥) ، و « الشِّعر واللُّغة » (٦) ، وعلي عزّت : « اللغة والدلالة في الشِّعر ؛ دراسة نقدية » (٧) ؛ وشكري عياد : « مدخل إلى علم الأسلوب » (٨) ، ونبيلة إبراهيم : « نقد الرّواية من وجهة نظر الدراسات اللُّغوية الحديثة » (٩) ؛ ونجد فصولاً لدى العقاد في « اللُّغة الشّاعرة » (١٠) ، ونازك الملائكة في « قضايا الشعر المعاصر » (١١) ؛ كما اهتمت مجلة (فصول) بذلك اهتماما جادًّا ، وخصصت عددين لمناهج البحث الأدبي (١٢) .

وقد كتب موريس أبو ناصر : « الألسنية والنقد الأدبي » (١٣) ؛ وقدَّمت سعاد المانع : « سيفيات المتنبّي » (١٤) ، والعقاد بحثين عن الأساليب في « مراجعات في الآداب والفنون » (١٥) ،

وعن ولع المتنبّي بالتّصغير في « مطالعات في الكتب والحياة » [١٦] ؛ وكتب شوقي ضيف عن ضجيج الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه في « دراسات في الشّعر العربيّ المعاصر » [١٧] ؛ وغنيمي هلال : « الأسلوب وأجزاء القول » في كتابه « النّقد الأدبي الحديث » [١٨] .

وقدّم عدنان قاسم « الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي » - مؤسسة علوم القرآن ، عجمان ، ١٩٩٣ ؛ واعتدال عثمان : « إضاءة النّص » ، بيروت ١٩٨٨ ؛ وأحمد مختار : « علم الدّلالة ، الكويت ، ١٩٨٢ ؛ وخالدة سعيد : « حركية الإبداع » ، بيروت ، ١٩٧٩ ؛ وسعد مصلوح : « الأسلوب » ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، و « دراسات نقدية في اللسانيات المعاصرة » ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، و « من نحو الجملة إلى نحو النّص » ، بالكتاب التّذكاري عن عبد السلام هارون ، جامعة الكويت ، ١٩٩٠ ، و « الأسلوب ؛ دراسة لُغويَّة إحصائية » ، الكويت ، ١٩٨٠ و « الدراسة الإحصائية للأسلوب ؛ بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة » ، عالم الفكر ، العدد ٣ ، ١٩٨٩ ؛ وصلاح فضل : « علم الأسلوب » ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، و « نظرية البنائية في النقد الأدبي » ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، و « منهج الواقعية في الإبداع » ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، و « شفرات النّص » ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، و « إنتاج الدلالة » ، القاهرة ؛ ومحمد الهادي الطرابلسي : « خصائص الأسلوب في الشوقيات » ، تونس ، ١٩٨١ ، و « النص الأدبي وقضاياه » ، فصول ، القاهرة ، ١٩٨٤ ؛ وكمال أبو ديب : « جدلية الخفاء والتجلّي » ، بيروت ، ١٩٧٩ ، و « الرُّؤى المقنّعة » ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، و « في الشّعرية » ، بيروت ، ١٩٨٧ ، و « في البنية الإيقاعية للشعر العربي » ، بيروت ، ١٩٧٤ ، و « نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي » ، دمشق ، ١٩٧٨ .

ومحمد عبد المطلب : « البلاغة والأسلوبية » ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٤ ؛ و « قراءة ثانية في شعر امرئ القيس » القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٦ ؛ و « العلامة والعلامية » ، الوطن العربي ، ١٩٨٨ ، و « قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني » ، ١٩٩٠ ؛ و « بناء الأسلوب في شعر الحداثة ؛ التكوين البديعي » ، دار المعارف ، ١٩٩٣ ؛ و « جدلية الإفراد والتّركيب في النقد العربي القديم » . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، ١٩٩٥ . « وقراءات أسلوبية في الشعر الحديث » ، الهيئة ١٩٩٥ ؛ و « تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات » ، الهيئة العامة لقصور

الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥ ؛ « ومناورات الشعرية » ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٦ ؛ و « عزّ الدين إسماعيل ناقدًا » ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ؛ و « تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات » ، هيئة قصور الثقافة ـ ٤٥ .

وأحمد درويش : « دراسة الأسلوب بين التُّراث والمعاصرة » ، القاهرة ، الزهراء ، ١٩٨٤ . و « الأسلوب والأسلوبية » ، فصول ، مج ٥ ع ، ١٩٨٤ ، و « الكلمة والمجهر » ، القاهرة ١٩٩٣ ، وما ترجمه لجون كوين .

وعبد الله الغذامي : « الخطيئة والتَّكفير » ، جدة ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ ؛ و « تشريح النَّص » ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٧ ؛ و « الموقف من الحداثة » ط ٢ . ١٤١٢هـ / ١٩٩١ ؛ و « ثقافة الأسئلة » ، جدة ١٤١٢هـ / ١٩٩٢ .

وفي مجال علم اجتماع الأدب قرأنا لكل من :

سيد البحراوي : « علم اجتماع الأدب » ، و روبير إسكاربيت : « سوسيولوجيا الأدب » ؛ وأمير إسكندر : « منهج النقد الأيديولوجي » ، وحسين الحاج حسين : « علم الاجتماع الأدبي » ، و پيير زيما : « النقد الاجتماعي » ، وسمير حجازي : « التَّفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة » ؛ والسيد ياسين : « التحليل الاجتماعي للأدب » ، وصبري حافظ : « الرِّواية شكلاً أدبيًا ومؤسسة اجتماعية » ، والطاهر لبيب : « سوسيولوجيا الغزل العربي » ، وعبد العزيز مخيون : « التَّعريف بعلم اجتماع المسرح » ؛ وغالي شكري : « مقدمة في سوسيولوجيا الرِّواية العربية الجديدة » ، وجولدمان، لوسيان : « علم اجتماع الأدب » ، وله أيضًا « المنهجية في علم الاجتماع » ، ولحميدان حميد : « من أجل تحليل سوسيو ـ بنائي للرواية » ، وله أيضًا : « من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي » ، و « الرِّواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي » ، دار الثقافة ، المغرب ، وجمال شحيد : « النقد الأدبي الحديث كما يراه لوسيان جولدمان » ، مواقف ، العدد ٣٢ ، بيروت ١٩٧٨ ، و « في البنيوية التَّكوينية » ، المعرفة ، دمشق ، ديسمبر ١٩٨٠ .

ومن الدراسات : « قضايا لسانية وحضارية » ، لمنذر عياشي ، دمشق ١٩٩٠ ؛ وله : « مقالات في الأسلوبيَّة » ، دمشق ، ١٩٦٠ ، ولمحمد خيري البقاعي : « نظرية النص » ، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت ، ١٩٨٨ ؛ وممن نقدوا الاتجاه التطبيقي لدى بعض الأسلوبيّين

عبد الحميد إبراهيم: « نقاد الحداثة وموت القارئ » ، السعودية ١٤١٥ هـ .

ومن الدِّراسات : « بنية الخطاب الشعري » لعبد المالك مرتاض ، بيروت ١٩٨٦ ، وفؤاد أبو منصور : « النَّقد البنيوي الحديث » . بيروت ، ١٩٨٥ ، ومحمود عياد : « الأسلوبية الحديثة » . فصول ١٩٨١ ، ومصطفى السعدني : « البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر » . الإسكندرية ١٩٨٧ ، ويمنى العيد : « في القول الشعري » . المغرب ، ١٩٨٧ ، ويوسف غازي : « مدخل إلى الألسنية » ، دمشق ، ١٩٨٥؛ وشفيع السيد : « الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي » ، دار الفكر العربي، ١٩٨٦ ؛ ونصر حامد أبو زيد : « إشكاليات القراءة وآليات التأويل » . القاهرة ، هيئة قصور الثقافة . ١٩٩١ ؛ و « مفهوم النص ؛ دراسة في علوم القرآن » ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ؛ و « سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور » ، لمحمد العبد ، فصول أكتوبر ١٩٨٦ ؛ و « دلائلية النص الأدبي » ، لعبد القادر فيدوح ، الجزائر ١٩٩٣ ؛ و « الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها » . المغرب ١٩٩٠ ، و « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ؛ مقاربة بنيوية تكوينية » ، المغرب ١٩٧٩ ، و « حداثة السُّؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة » ، ١٩٨٥ وكلُّها لمحمد بنيس .

وهناك قراءات نصية متنوعة لكل من :

* شكري عياد وقصيدة خواطر الغروب لإبراهيم ناجي في : مدخل إلى علم الأسلوب . دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٣ .

* وعبد الله الغذامي وقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي في : تشريح النص .

* وله أيضا قراءة للأعمال الكاملة لحمزة شحاتة في : الخطيئة والتكفير ، جدة ، ١٩٨٥ .

* وقراءة محمد الهادي الطرابلسي للشوقيّات ، في : خصائص الأسلوب في الشوقيات . جامعة تونس ، ١٩٨١ .

* وكمال أبو ديب ومعلقة لبيد في : الرّؤى المقنعة ، الهيئة ، ١٩٨٦ ، وقصائد لكل من : تميم بن مقيل ، وأبو محجن الثقفي ، وأدونيس ، وأبو نواس ، وأبو تمام وغيرهم في : جدلية الخفاء والتجلّي ، بيروت ١٩٧٩ .

* ومحمد النويهي في : قضية الشِّعر الجديد ، ١٩٦٤ ، وقراءته للشِّعر الجاهلي .

* وأحمد درويش : حول درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد ، وكيمياء التَّعبير والتَّصوير في شعر محمود حسن إسماعيل ، وملامح التَّجسيد الفنِّي لظاهرة الحرية ، في شعر محمود درويش ، والجذور والثِّمار دراسة في تشكيل الصورة في شعر محمد إبراهيم أبو سنة ، وحول تشكيل القصيدة المعاصرة لأحمد سويلم ، والصَّحراء والحواسّ المستنفرة لعنترة ، وذلك في كتابه : الكلمة والمجهر؛ دراسة في نقد الشِّعر ، دار الهاني للطباعة ١٩٩٣.

* ومحمد عبد المطلب في قراءاته : لشعراء الشعر الجديد في أجيالهم المتعاقبة في كتبه كلها ، وقراءاته التراثية في بعض كتبه ، ومنها قراءته الثانية لشعر امرئ القيس .

* وصلاح فضل : في « شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية القصة والقصيد » . القاهرة ، عين ، ١٩٩٥) حيث تحليل شعر كل من : البياتي ، وعبد الصبور، وعلي الشّرقاوي ، وغيرهم.

* وجابر عصفور في « قراءة في التراث النقدي » . القاهرة ، عين ، ١٩٩٤ ، حيث مضى مع نصوص نقدية حول الحداثيين في الشعر القديم ، ونقاده ، وفلسفته ، ولدى جيل الإحيائيّين .

* ومحمد حماسة في قراءته في كتاب « ظواهر نحوية في الشعر الحر ؛ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور » . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٩٠ ، ويطرح عبد القادر فيدوح في كتابه « دلائلية النص الأدبي ؛ دراسة سيميائية للشعر الجزائري » . الجزائر ١٩٩٣ .

وفيه نرى تحليله السِّيميائي لنص قديم للشاعر الجزائري بكر بن حمّاد (المولود سنة ٢٠٠ هـ)

في قالب القراءة التأويلية ، ماضيًا مع فضاء النص ولحمته ، والعلاقة بين الذات والآخر، والبنية السطحية للنص اعتمادًا على جوانب التضاد بين السَّلب والإيجاب ، وتوزيع المعجم الشعري وملاحظة التَّقابل والتَّشاكل والتَّركيب البلاغي في المرسلة message ، وإيقاع النص الخارجي والداخلي ، والتماثل الإيقاعي والبعد الدلالي .

ثم يحلل بعض القصائد التي قيلت في تجمع شعراء الجزائر المعاصرة الذي انعقد بوهران (٢٤ - ٢٦ / ١ / ١٩٩٣).

ويقدم محمد بنيس من المغرب قراءة تحليلية في كتابه « الشعر العربي الحديث ؛ بنياته وإبدالاتها » ، المغرب ، ١٩٩٠ ، لقصائد لكل من :

السَّياب (النهر والموت) ، وأدونيس (ليس نجما ، وأول الاحتجاج) ، ومحمد الخمار الكُنوني ، الشعر المغربي (صحوة الأضواء ، ورماد هسبرس) ، والفلسطيني محمود درويش (ضباب على المرآة ، وسأقطع هذا الطريق) .

ومن الدِّراسات :

كمال خير بك : « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » . بيروت ، ١٩٨٢ ، ومحمود أمين العالم : « مستقبل الشعر العربي » ، مجلة الأديب ، صيف ١٩٤٩ ، ويوسف الخال : « الحداثة في الشعر » .

وخالدة سعيد في : « الحداثة ؛ أو عقدة جلجامش » ، مواقف ع ٥١ ، ٥٢ ، ١٩٨٤ ، وحركية الإبداع ، بيروت ١٩٧٩ .

وأدونيس : « الشعرية العربية » ، بيروت ١٩٨٥ ، و « الثّابت والمتحول ؛ بحث في الاتباع والابتداع عند العرب : الأصول ، وتأصيل الأصول ، وصدمة الحداثة » ، بيروت ٧٤ ـ ١٩٧٨ ، و « مقدمة للشعر العربي » ، بيروت ١٩٧١ ، و « زمن الشعر » ، بيروت ١٩٧٢ ، و « سياسة الشعر » ، بيروت ١٩٨٥ .

وعبد الكريم حسن : « الموضوعية البنيوية ؛ دراسة في شعر السَّياب » ، بيروت ، ١٩٨٣ .

وحفلت احتفالية الشّاعر السعودي محمد حسن فقي بالقاهرة بقراءات نصية من شعره لكلٍّ من : محمد زكي العشماوي ، وعبد السلام المسدّي ، ومحمد الهادي الطرابلسي ، وعاطف جودة نصر ، ومحمد عبد المطلب ، وطه وادي ، ويوسف نوفل ، ومحمد خضر عريف ، وأحمد درويش ، وجميل محمود مغربي ، وحسين فهد الهُويمل .

ومن القراءات : « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل » لحسين الواد فصول ١٩٨٤ ، و « العالم والنص والناقد » لإدوارد سعيد ؛ و « القارئ في النص » لنبيلة إبراهيم ، فصول ١٩٨٤ ، و « الخطاب العربي المعاصر » ، لمحمد عابد الجابري ، بيروت ١٩٨٥ ؛ و « النص ؛ نحو قراءة إبداعية لأرض محمود درويش » ، لاعتدال عثمان ، فصول ١٩٨٤ ؛ و « القراءة والتَّجريب »

لسعيد يقطين ، المغرب ، ١٩٨٥ ، و « بنية الخطاب الشعري » لعبد المالك مرتاض ، و « تحليل الخطاب الشعري » لمحمد مفتاح ، بيروت ١٩٨٥ ؛ و « الأصابع في موقد الشعر » ، حاتم الصكر ، بغداد ١٩٨٦ ؛ و « القصيدة والنقد » ، فاضل ثامر ، بغداد ، ١٩٨٧ .

ولسنا بصدد الحصر ولكنا نقف على بعض هذه الجهود فيما وضع بالعربية ، نظرًا لتأثير ذلك في الرؤية النقدية للنص ونبدأ بـ « الأسلوب » ، وعنوانه الفرعي : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، لأحمد الشايب [١٩] .

لعلَّ هذا الكتابَ في طليعة الكتب العربيَّة الحديثة التي تناولت الأسلوب بالدراسة ، وقد كان مصورًا لمنهج في دراسة البلاغة يعتنقه الأستاذ الشايب منذ ١٩٣٩ وقت ظهور طبعته الأولى ، وأخذ يدرسه في كليتي الآداب ، ودار العلوم بجامعة القاهرة .

وقد أرادَ - بذلك المنهج - أن يتجاوز ما انتهى إليه البلاغيّون من دراستهم النظرية للبلاغة العربيّة من معان ، وبيان ، وبديع ، في الأوّل الجملة منفصلة أو متّصلة ، وفي الأخيرين الصّورة بسيطة أو مركبة ، إذ رأى أن ذلك لا يستوعِبُ أصول البلاغة كما يجب أن تكون ، لذا رأى أن يوضع علم البلاغة وضعًا جديدًا يلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبية في ناحيتيها : العلميَّة والإنشائيَّة ، وأن يدخل علم البلاغة في بابين أو كتابين : الأول باب الأسلوب ويدرس : الحرف والكلمات ، والجمل ، والصُّور ، والفقرات ، والعبارات معتمدًا على علوم الصوت ، والنفس ، والموسيقى ، ويدخُل في هذا الكتاب علوم البلاغة المذكورة لا على أنها علوم مستقلة ، بل على أنها فصول في باب الأسلوب .

أما الباب الثاني فيدرسُ الفنون الأدبيَّة وقوانينها شعرًا أو نثرًا . تلك الفنون التي لم تحظ في بلاغتنا النظرية إلا بإشارات خاطفة لا تغني شيئًا ، مما دعا القدماء إلى القول بأن البلاغة علم لم ينضج ولم يحترق كغيره ، بل طمح هذا الباحث الكبير إلى أن يُفْصِلَ القول في ذلك لوضع (أصول البلاغة) ص ٤٤ ، على غرار ما صنع في (أصول النَّقد الأدبي) .

يذكر الكاتب عناصر الأدب :

من عاطفة emotion ، وفكرة thought ، وخيال imagination والأسلوب style ويذكر أن « الأسلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكليَّة خاصة هي طريقة الأداء أو طريقة

التَّعبير الَّتي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية . ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم ، فهو في طريقة الكتابة ، أو طريقة الإنشاء ، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتَّعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتّأثير ، أو الضَّرب من النَّظم والطَّريقة فيه ، هذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه العلم » ، أي أن الأسلوب هو طريقة التَّفكير والتَّصوير والتَّعبير ، وهو الصّورة اللَّفظية التي يعبَّرُ بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللَّفظية المتَّسِقة لأداء المعاني.

أمّا تكونُ الأسلوب فهو عند الكتّاب يبدأ باختيار الفنِّ وينتهي بالألفاظ ، على عكس الأمر لدى الطلاب البادئين ، فيبدأ بالألفاظ وينتهي إلى الفن .

أما عناصره فالكلمة ، والجملة ، والصورة ، والفقرة والعبارة .

ويرجع اختلاف الأساليب إلى سببين رئيسيين هما : الموضوع والأديب ، واختلافه لدى الأديب يرجع إلى اختلاف الشخصية ـ ص ٤٤ .

أما في الشعر والنثر فلا تضاد بينهما ، وإنما يتَّحدان موضوعًا ويختلفان شكلاً ، إذ تغلب على النثر صفة الإفادة ، وعلى الشِّعر صفة التأثير .

ينزع النَّثر إلى « طبيعته التَّقريريَّة وأصله العقلي » . ويتشبث الشعر بطبيعته الرمزية ، وأصله الموسيقي الجميل ، وعاطفيته ، وأشدّ خواصه ظهورًا :

الوزن ، والقافية ، وكلماته المنتقاة غير المبتذلة ، وصوره الخيالية ،وتراكيبه التي تنساق في حرية تقديمًا وتأخيرًا وأحيانًا اللُّجوء إلى الزَّحافات والعلل ، والضَّرورات الشِّعرية ، والإيجاز والقصد ، مائلاً إلى الرُّموز والإشارة واللَّمحة دون التَّصريح والتَّفسير(٢٠).

وتتنوَّع الانفعالات إلى إيجابية إقدامية ، وسلبية إحجامية فيختلف الشعر أسلوبا باختلاف معانيه وأنواعه ، وباختلاف شخصية الشّاعر ويبدو ذلك في الكلمات والصُّور ، والتَّراكيب ، والعبارات مع طيف موسيقي من عبقرية الشّاعر ، وقد طبَّق ذلك على موضوعات شعرية .

ويرجع اختلاف الأساليب إلى اختلاف الشَّخصيات ، وصفات الأسلوب من الوضوح clearness لقصد الإفهام، والقوة force لقصد التأثير ، والجمال beauty للإمتاع أو السرور.

ولا ينفصل إسهام الشايب هنا عن إسهامه في كتابه « أصول النَّقد الأدبي » ، حيث تناولاته

الفنية للذّوق وعلميَّة الفنّ ، والموضوعية والذّاتية (ص ١١٩ ، ١٥٦ ، ١٧٦ ط ٧ ، ١٩٦٤). ودراية الأدب في مناهجه المتنوِّعة (ص٩٢) ، وكتابه « أبحاث ومقالات » حيث يشير إلى تطبيق منهج « برونتيير » في دراسة الغزل فى الأدب العربي (ص ٢١٥ - ٣٦٦ ، النهضة ١٩٤٦) ، وهو ما نشره من قبل سنة ١٩٢٨ بمجلة وادي النيل إلى جانب ما نشره بالشّرق ، وأبوللو ، والهلال وغيرها ، ومقدمته لكتاب طه إبراهيم « تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الزابع الهجري » ، ١٩٣٧ ، وفي هذه المقدمة وفي غيرها يهتمُّ بالمناهج النَّقدية ومنها المنهج النَّفسي ، ويضاف إلى ذلك جهوده في « تاريخ الشّعر السّياسي » ، و « تاريخ النقائض » وغيرها من بحوث متَّصلة بدعوته إلى الاهتمام بنقد الأدب وتحليله ، وأمنيته أن يقدم (كتابًا في النَّقد التَّطبيقي) - مقدِّمة أصول النقد الأدبي ط ٧ ، مفرِّقا بين لونين من النقد هما :

الوصفي أو الإيضاحي أو التَّفسيري والترجيحي أو القيمي أو الحكمي .

وأشهر هذه الكتب كتاب « الأسلوبية والأسلوب » ، وعنوانه الفرعي : نحو بديل ألسني في نقد الأدب (٢١) تأليف عبد السلام المسدّي (إلى جانب قراءاته للشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ، تونس ١٩٨٤).

يؤكد المؤلِّف في المقدِّمة أن اهتمامَهُ بالأسلوبية بحثًا وتدارسًا يرجع إلى سنة ١٩٧٤ - ١٩٧٥ ، وقد سبق أن نشر بحوثًا في هذا المجال .

وقد بنى كتابه هذا على قسمين : قدَّم في القسم الأول كما يقول : « عصارة مخاض فكري نشدنا به الإسهام في اعتراك الثورة الألسنية النقدية » - ص ٩ ، وضمَّ هذا القسم الفصول التّالية : الأشكال وأسس البناء ، والعلم وموضوعه ، ومصادرة المخاطِب - بكسر الطاء - ومصادرة المخاطَب - بفتح الطّاء - ومصادرة الخِطَاب ، والعلاقة والأجزاء ، وذلك في ١٢١ ص .

أما القسم الثّاني فيضمُّ ملاحق هي كشّاف المصطلحات ، وثبت الألفاظ الأجنبية ، وتراجم الأعلام ، ثم المراجع ص ١٢٥ - ٢٥٧ .

وقد استقى مادّته من المصادر الفَرَنْسية الَّتي غلبت على روح الكتاب ومضمونه على حدٍّ سواء ، وبرزت الاستعانة بالنُّصوص واضحةً ، كما استعان بمصادر عربيَّة على رأسها كتاب « الأسلوب : دراسة بلاغية تحليليَّة لأصول الأساليب الأدبية » ، للأستاذ أحمد الشايب (٢٢) ،

و « التَّركيب اللغوي للأدب : بحث في فلسفة اللغة والاستاطيقا »[٢٣]، ثم ما كتبه : موريس أبو ناصر بعنوان « الأسلوب وعلم الأسلوب »[٢٤] ، ويوسف صدقي بعنوان « المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة »[٢٥]، وحمادي صمودي بعنوان « معجم لمصطلحات النَّقد الحديث »[٢٦] ، وريمون طحان بعنوان « الألسنية العربية »[٢٧]، وأنطون مقدسي بعنوان « الحداثة والأدب »[٢٨] وغيرها .

ويمضي الباحث مع جهود الأسلوبيين منذ « بالي » سنة ١٩٠٢ الذي أسسها مثلما أرسى أستاذه فرديناند دي سوسير أصول الألسنية الحديثة ، ويمضي مع علمائها ومشرِّعيها وناقديها ومطوِّريها فنرى تعريفات عديدة للأسلوبية .

ويعرف المسدي الأسلوبية :

- البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ، ص ٣٠ .

- ويعرفها « جاكبسون » بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أوَّلا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا .

- ويعرفها « م . آريفاي » بأنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الألسنة .

- ويعرفها « دولاس » بأنها منهج ألسني .

- ويعرفها « ريفاتير » بأنها علم يهدف إلى الكشفِ عن العناصر المميزة التي يستطيع المؤلف الباث[٢٩] مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المستقبل والتي بها يستطيعُ أيضًا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك .

وقد أنجبت ألسنية « سوسير » أسلوبية « بالي » ذلك السويسري الَّذي تتلْمَذ على « سوسير » وأعجب بمنهجه فأرسى قواعد الأسلوبيَّة الأولى في العصر الحديث ، ومن مؤلفاته « مصنف الأسلوبية الفرنسية » .

وقد غدت أعمال جاكبسون ،المولود عام ١٨٩٦، معينا للتَّيارات الألسنية ، ومن أبرز مصنَّفاته « محاولات في الألسنية العامة » ،وقد أسس مع ستة طلاب (النادي الألسني بموسكو) وتولَّدت عنه مدرسة الشَّكليين الرّوس ، ثم أسس (النادي الألسني ببراغ) ، وفي الولايات

المتحدة رسخت قدمه في التَّنظير الألسني .

والأسلوبيَّة تعتمد على ثلاثة أركان :

المخاطِب بكسر الطاء ، والمخاطَب بفتحها ، والخطاب .

والأول هو الباث من البثّ ، والثاني هو المستقبِل ، ويقوم الأوَّل بالتَّركيب من مجرد إلى حسّي ، والثّاني بالتفكيكِ من حسّي إلى مجرَّد .

لذا يُعْرَفُ الأسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التَّفكير عند صاحبه وهو اختيار واعٍ يسلطه المؤلِّف على ما توفره اللُّغة من سعة وطاقات .

والألسنيَّة شجرة من فروعها الدلالات ، ومن أبرز النظريات الدلالية الحديثة تقرير الألسنيين بأن طريقة التعبير مزدوجة : تصريح وإيحاء ، والإيحاء من الدلالات السياقية في اللغة بكثافات متنوعة عبر طبقات التاريخ والمجتمع والبيئة .

وكما فرَّقوا بين مستويين من اللغة ، ناقشوا ما يمكن أن نسمّيه الضَّرورة الشِّعريَّة ، والخروج على القواعد ، واللَّحن المبرَّر الذي سموه (الانزياح) ، واستعمال النّادر .

أما الإبداع الأدبي فهو « خلق لغة من لغة » ، ومرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلمة من القيود التي يكبّلها بها الاستعمال وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة ، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها .

ويصل الباحث بعد عرض الأسلوبيَّة من حيث كونها نظرية علمية حول الأدب ولغته إلى الدعوة إلى جعل الأسلوبية ذاتها نظرية نقدية بديلا عن النقد الأدبي عامَّة ؟ ص ١١٤ .

ويصل إلى أن النَّصّ عنصرٌ حي ، منبِّها إلى أن الظّاهرة النَّقدية الأدبيَّة في ثلاث ظواهر هي : حضور الإنسان مؤلِّفا أو ناقدًا . . إلخ ، وحضور الكلام . وحضور الفنّ ، والأولى ندورُ حولها علوم الإنسان ، وأهمها علم النفس ، وعلم النّفس اللُّغوي ، أما الثّانية وهي الكلام فيختصُّ بها علم اللُّغة والدَّلالة ، أما الظّاهرة الثّالثة وهي الفنّيَّة فتخصُّها فلسفة الجمال والفنون .

يقول في خاتمة القسم الأوَّل ، وهو الأساس في كتابه :

« فتلك هي أسس التَّصنيف الَّذي نقدمه دليلاً قد يشكل القواعد التأسيسية لإعادة تعريف

الحدث الأدبي . ولعل الأسلوبيّة ستغنم كل الغنم إن هي اتّجهت هذه الوجهة فتتحدّدُ بكونِها علْمًا إنسانيًا يُعنَى بدراسة تعامل تلك الظّواهر الثّلاث في صُلْب بوتقة الحدث الأدبي وتكون عندئذ علما يُجَسِّم أوْفَى تجسيم مبدأ امتزاج الاختصاصات .

ذلك أن الإنسانية على ما يبدو بدأت اليوم تُعيد النَّظر في تصنيف اختصاصات المعرفة الذي ساد منذ انفصلت العلوم الصَّحيحة عن الفلسفة ، وبدأت تُعيد تاريخها بكسر حواجز الاختصاص لمعرفة كُنْه الوقائع الحيّة والإنسان أبرزها ، وأبرز خصائصه ضمن الكائنات هو الكلام ، وليس أغرب شأنًا من الأدب في الكلام .

« ويومها سيتسنّى للأسلوبية أن تُجيب عن السُّؤال الأبدي : هل تكمن نوعية الحدث الأدبي فيما يُعبّر عنه الأثر أم فيما يوحي به دون أن يعبر ؟ أي هل الأدب كامنٌ فيما يقول أم فيما لا يقول ؟ أفلا يكون الأدب تعبيراً صامتا و وجودا مائعا ؟» ص ١٢١ .

ويسوق سؤالا : هل يتسنّى للأسلوبيَّة أن تُفضي إلى نظرية شموليَّة بديلاً للنقد الأدبي ؟ ص ١٠٤ ، ثم يَعرض آراء طائفة من الباحثين مُنتهيا إلى الأركان الثّلاثة :

الإنسان ، والكلام ، والفن (٣٠).

وإذا كانت الأسلوبية قد قامت لتخلص النقدَ من تعدُّدِ الانطباعات فإنها تنظر للأسلوب باعتباره انحرافًا عن اللغة المعياريَّة ، ونوعًا من تكرار الأنماط ، و وسيلة من وسائل استغلال طاقات اللغة ، فهل يمكن القول إنها بديل للنقد كما قال المسدّي ؟ .

وجهود المسدّي السّابقة لا تُدرس بمعزل عن جهوده التطبيقية في النَّصِّ الإبداعي ، مثل محاولته دراسة شعر الشّابي في مقالته « بين المقول الشعري والملفوظ النفسي » (٣١) وفيها نرى الباحث يتجه نحو فهم النص الشعري من خلال ثلاثة مسارات هي: بعد القيمة ، وبعد التَّحليل اللغوي ، وبعد الشرح ليصل بين البنيتين : الدّاخليَّة والخارجيَّة في سبيل استبطان النَّصّ ، جامعًا بين الرّؤية الدّاخلية والرّؤية الخارجية واقفًا على الصياغة اللغوية عند الشابي في : التّمزق والصراع ، بالغًا في تصوُّره مشارف البنيوية ، مع مراعاة التوصل بين الرؤيتين الداخلية والخارجية .

وجهده هنا أيضًا يمضي في إطار ما أضافه في تحليله لشعر المتنبي ، والأيام لطه حسين ،

وبعض أساليب الشرط في القرآن الكريم .

ومن هذه الكتب : « الألسنية العربية » ، وهو في جزأين (٣٢) ، تأليف **ريمون طحان** .

يتكون الجزءُ الأوّلُ من هذه الكتاب من تمهيدٍ أو مقدِّمةٍ بعنوان (اللُّغة العربية والألسنِيَّة) تضمن : الدِّراسات اللُّغوية : البنيانية (الشمول ، الانسجام ، والاقتصاد ، والوظيفة) ، الوصفِيّة (التَّحليل والتَّجريد ، العودة إلى نماذج معدودة ، فصل المتماثل عن المتخالف ، الشَّكليَّة : التَّعاقب والتَّعاصر) ، منهاج البحث : الدراسة الصوتية ، الدراسة المعجمية أو اللُّغوية ، الدِّراسة الصرفية أو التَّصرفية ، الدراسة النَّحْوية ، الدراسات الجمالية ، دراسة الأساليب .

ويهمُّنا هنا الفصل الخاص بالأساليب ص ٤٤ ـ ١٣٧ ويضمُّ القضايا التّالية :

أهمِّيّة الشَّكل ، الكلام المنظوم والكلام المنثور .

الكلام المنظوم شكل يُرى بالعين المجردة وموسيقى تُسمع .

البحر ، التَّفاعيل ، الإيقاع ، الجَرْس ، القافية ، المطلع .

الشِّعر : الشُّعيرات الكلِّية ، مفهوم جديد لجوهر الشِّعر .

الكلام غير المنظوم : تعريفه ، أجناسه ، قوّته التَّعبيرية ، دخوله في عصر البابلية .

يَنبع مذهب الباحث من حقيقة شائعة هي أن اللُّغة هي الظّاهرة الشَّكلية الوحيدة التي تُتيحُ لنا أنْ نَتعرَّف على الأدب ، وينبعُ الأسلوب من ذاتية الفنّان أو الكاتب ، وبرغم شيوع اللغة فإن لكلِّ امرئ لغته ، إذْ يتنوَّع استعمالُها بتنوُّعِ أفرادِها ، إلى جانب تنوُّع الظروفِ النَّفسية والثَّقافية والاجتماعية . . . إلخ .

والأسلوب مجموعة من الإمكانات تُحقّقها اللغة ، والأديب لا يهمُّه تأدية المعنى فحسب بل إيصالُ المعنى بأوضح السبُل وأحسنها وأجملها ، وتنظر علومُ البلاغة في تحقيق إمكانيات اللُّغة في الشِّعر والنَّثر ، أما الشعر والنثر ، فلكلٍّ منهما سماته وأصوله وجماله الشَّكلي ، فالشّاعر يُعْنَى بالتأنق والقوالب والتأني واختيار الألفاظ والتنسيقِ والإيحاء والإيقاع ، وما يفصلُ النَّظمَ عن النَّثر هو انتظام الإيقاع وانسجام الأصوات .

ولكلٍّ من النَّثر والشِّعر موضوعاته ونقل الكلام من صورته المنظومة إلى صورة منثورة هو قتل

للنَّظم ، لأن موسيقى النَّظم ليست عملاً مُسْتَقِلا عن الشعور ، والمعنى والمبنى صنوان .

ويختار الأديب الشكل كما يختار النَّحات مادته مع مراعاة اختلاف التعبير المنثور عن المنظوم.

والشّاعر والنّاثر يَستخدمان اللُّغةَ السائدةَ في مجتمعهما ، وبحثُ هذا النتاجِ يحدِّدُ علاقة اللغة بروح العصر .

« وإذا تقيَّد الكلامُ بالشكلِ وخضعَ لقواعد النظم كان نظمًا ، وإن لم يتقيَّدْ بالشكل وسعى فقط في خلق الأجواء الشّاعرية كان شعرًا مرسلاً ، وإن وفِّق بين الشَّكل والمعنى كان شعرًا منظومًا حقيقيًا . »

وقد لا نتفق مع الباحث فيما رآه من ملاءمة بحر لمعنى ، فهو يرى أن الكلامَ المنظومَ شكلٌ يُرى بالعينِ المجرَّدةِ وموسيقى تُسمع وللشاعِرِ بحرٌ يختارهُ ، ويجودُ ببعض البحور في موضع دون آخر ص ١٢٣ ، ويشير إلى رأي « سليمان البستاني » في مقدمة الإلياذة بأن « لكلِّ بحرٍ ساحِلٌ يقف عنده » ثم استعراضه للبحور بحرًا بحرًا وبيان مدى ما يجود فيها كل منها .

وهو قول لا نوافقه فيه ، كما لا نوافق البستاني ، فلا يخصُّ بحر غرضًا ما دون آخر ، وجميع البحور بوجه عامٍّ تصلح لكل غرض .

كما يستخدمُ التَّفاعيل ، والإيقاع والجرس ، والقافية ، والمطلع (التَّصريع) ولغة الشعر (تخضع لقواعد صارمة وشكلية) وجاءت الصِّناعة فأوجدت للنَّظم لُغةً من خلالِ اللُّغةِ ، وجعلت القصيدة آية للنَّظر وكأنها من فنٍّ النَّحتِ والرَّسمِ - ص ١٢٧ .

ويتّبعُ الشِّعرُ الحديثُ « قواعد تختلف » عما كانت تخضع له القصيدة التقليدية ، والإنسان في بحثٍ دائم عن طريق التَّعبير ، وكانت الشّاعريَّة في النُّظم القديمة تتجلّى في جمالٍ شكليٍّ ما ، أما الشّاعريَّة اليوم فهي حالة نفسيَّة منوطة بدرجةِ الانفعالِ واتّساع نطاقه ، وأَسْمى درجات الشّاعريَّة وأفعلها في النفوس ما كان منها واسعَ الانفتاحِ على أعماقِ الحياةِ ، وصادرا عن النَّشوة الدّاخليَّة واللَّذة الوجدانيَّة .

ويشيرُ إلى اهتمام الشِّعر القديم بالصِّناعة الشَّكلية والجَرْس ، والموسيقى الرَّنانة والتلوينات الصَّوتية والتَّركيبات البديعيَّة ، وثار معظمُ الشِّعرِ الحديثِ على التَّقليد وشن حملة في الشكل

والمضمون وثار على عروض الخليل ، وعلى فنون البديع ، ونادى بتعاصر اللغة ، « ورأى أن طبيعة بنيته لا تختلف عن طبيعة لغة كلام كل يوم وبما أن اللُّغة المحكيَّة هي عمل خلاّق وفردي فيكون الشِّعر الحديث بدوره نوعًا من نموذجٍ لغوي يخترعه الشّاعر دون العودة إلى العمود التقليدي » .

والشعرُ الحديث يُعبّر عن تجربة انفعالية في تمازج تامّ بين التجربة والتعبير عنها ، واستعان بتقنيات جديدة وأدخل تغيُّرات شكليَّة على رأسها الشَّكل الموسيقي الجديد في شعر التفعيلة ، وانبعث الشِّعر من فكرةٍ وشعورٍ ، وأصبحَتْ القصيدةُ بنيةً نفسيَّةً متماسكةً وموضوعًا فكريًا متكاملاً يمتازُ بطابعٍ عاطفي قوي ، والصورة في الشعر الحديث لها طابعها .

ولكي يُوصل الأديبُ فكرته وشعوره يَستخدم « اللُّغة المتداولة الَّتي يَتعامل بها الناس » ، ويُضيف على المادة اللُّغوية الخام صوراً فنية شخصيَّة وذاتيَّة ، فهو في صراع مع اللغة الَّتي تتجدَّدُ مثل الكائن الحي ، وفي صراع مع الناس ، ويتحرَّر بشكلٍ معقولٍ من قيود اللُّغة ، إلى جانب التفاعل بين اللغة القويَّة ولغات البيئة المحيطة وما حدث من تقارب .

وقد لا نتَّفِقُ معه فيما أورده من حديث عن الشعر العربي قديمِهِ وحديثِهِ ، فليست ثورة الشعر الحديثِ في مدارسه المختلفة منحصرة فيما ذكر فحسب ، ولمن شاءَ أن يدرسَ ظواهرَهُ الأسلوبيَّة أن يجدَ علامات بارزة لدى مدرسة الإحياء ، تختلفُ عما أرساه البيانيون ، ثم ما أضافه من سمّوا بالديوانيين ، ثم ما أبدعَهُ الأبولليون ، وأخيرًا ما استحدثه شعراء التفعيلة (الشِّعر الجديد) ، ولمن شاء الوقوفَ على إسهامات هذه المدارس أن يقف على دراسة مُفَصَّلةٍ لا تغني عنها الإشارات الموجزة للكاتب في هذا الكتاب بتلك الإشارات التي تُعوزُها النَّظرةُ التَّطبيقيَّةُ والتَّحليليَّةُ الأدبيَّةُ .

وهناك جانب آخر نراه في كتاب « الضَّرورة الشِّعرية : دراسة أسلوبية » [٣٣] تأليف السيد إبراهيم محمد .

يقول في المقدمة :

« حاولت في هذه الدراسة أن أعالجَ قضيَّةَ الضَّرورة الشعريَّةِ باعتبارها أثرًا للعلاقة بين الشّاعر واللُّغَة ، وأن أتناولَ من جهة أخرى تاريخَ العلاقَةِ بينها وبين الفكر النَّحوي ، فللقضيَّة وجهان أحدهما يتمثَّلُ في الظاهرة اللُّغوية باعتبارها نشاطا إبداعيًا ، والآخر يتعلَّق بموقف البحث

النحوي منها باعتبارها موقفًا نقديًا تحليليًا . »

ويشيرُ إلى اعتبار القدماء الضَّرورة ضعفًا من الشاعر لأمرين يتعلق أحدهما بباب الجدل في ماهية الشعر المحدَّدة في الوزن والقافية ، والثّاني إطلاق « الضرورة » على ظاهرة الخروج .

وقد رأى الباحث أن الضَّرورةَ الشِّعريَّةَ مظهر من مظاهر الإرادة الشِّعريَّة يتجلّى فيها روح الأديب وفرديته من خلال دراسة أسلوبية للظّاهرة اللُّغويَّةِ .

وقد تناول البحث الفصول الخمسة التّالية :

فلسفة الضَّرورة الشِّعرية عند سيبويهِ ، واتجاه البحث النَّحوي بعد سيبويه ، والضَّرورةُ الشِّعرية والوزن الشعري ، والضَّرورة الشعرية وعلاقتها بالعمل الأدبي ، ثم دراسة تحليليَّة .

ويهمُّنا الفصول الثَّلاثة الأُخيرة ص ٦١ ـ ١٢٩ ، ولقد عرَّف النَّحويون الضَّرورةَ الشِّعرية بأنها :

« ما وقع في الشعر مما لم يقع في النثر ، سواء أكان للشّاعر عنه مندوحة ، أم لا . »(٣٤)

ومن الشُّعراء من يخرجُ على القاعدة دون حاجة الوزن الشعري أي أنه ليس عاجزا فنيًّا .

والتَّفرقة التي أقامها سوسير بين اللغة والكلام ضرورية في الدراسة الأسلوبيَّة ، لأن هناك معيارًا يعلو على الفرديَّةِ . والأسلوب إمكانية من إمكانات التَّعبير الفردي عنه ، فاللُّغة يولد الفرد في محيطها في مجتمعه . والكلام مبني على الإرادة الفرديَّة .

ومن الطُّرق الَّتي تبحثُ عنها الدراسة الأسلوبيَّة للعمل الأدبي البحث في الخصائص الفردية في نظام لُغَوي في العمل الأدبي بملاحظة الخروج عن الاستعمال الجاري ، ويبحثُ علماء اللغة عن روح الشاعر أو الكاتب في لغته ، وخروجه على المعايير اللُّغوية الشائعة كنوع من الخروج على الاستعمال العادي للُّغة ، والوقوف على العلل الرُّوحية التي دعت الشاعر لهذا ، وحين يناهض الشاعر الأعراف اللُّغوية المستقرَّة فلأنه يرى أنها لم تعد في خدمة الأغراض الَّتي يسعى إليها .

ولنا تعليق على ما ذكره الباحث فيما يتَّصلُ بالخروج على القواعد أي إثبات الفرديّة وهو أمر لا يَتَيسَّرُ إلا للمُبرَّزين من الأدباء ، الذين أوتوا من العَبْقريَّة قِسطًا يُمكنهم من الإضافة والابتكار ،

كما ردّ أبو تمام على مَنْ سأله : لم لا تقول ما يُفهم ؟ فقال : وأنت لِمَ لا تَفْهَمُ ما يُقال ؟.

وما يَجْنيه العلم من ثَمراتِ هذا الاحتراسِ الذي نَسُوقُه هو أنه يُعدُّ ضابطًا أمام الفوضى ، إذ لا يزال التجديد والابتكار - في ذاتهما - في حاجةٍ إلى الضوابط كبحًا لجماع التَّمرد والشطط والفوضى ، إذ كان هذا أعتى عاصفة كادت تعصفُ بالشِّعر الجديد ، حين تطفَّل عليه المتطفِّلون ، وانخرط في سلكه الأدعياء ، وانتموا إليه عن زيف وجهل فأساءوا إليه من حيث أرادوا أو لم يريدوا ، وبالرَّغم من موافقتنا الباحث على ما وصلَ إليه في بحثِهِ من تميُّزِ صاحَبَ الضرورة فنيا فإنا نُصِرُّ على تلك الضَّوابط الفنيَّة الَّتي لا تُتيحُ مشروعيَّة الخروج القاعدي أو الضَّرورة إلا لمن أوتيَ حظًا وافيًا في فنه .

وننتقل إلى لطفي عبد البديع في كتابه « الشِّعر واللُّغة » (٣٥) ، حيث يُفصح الكاتب عن منهجه في مقدمته وفيه يرى وَصْل جناحِ اللُّغة بجناحِ الشِّعر بعد القطيعةِ بينهما ؛ إذ انزوت اللغة في المعاجم والنحو والبلاغة ، وانزوى الشعر في الأخبار والتراجم والأحكام ، مما تولَّدَ عنه ما يسميه (آفات) لحقت بالشعر ، فالشِّعر هو اللغة الأوَّلية لشعب تاريخي ، وهو اللُّغة الأم للبشريَّة ، وهو الأساس الذي يقوم عليه التاريخ ، واللُّغة الشعرية تبلغ من (الاستاطيقا) ما لا يبلغه سواها ، مشيرا إلى آراء : « هيدجر » و « كاسرر » ، و « ڤيكو » ، و « كروتشه » ، و « ريتشاردز » الذي فرَّق بين اللُّغة الإشاريَّة واللُّغة الانفعالية الوجدانية في كتابه مبادئ النَّقد .

أما منهجه في بحث القصائد التي سَنَذْكُرُها ، فهو لا يقومُ على بحث الاستعارة والتشبيه ، بل كما يقول : « الوقوف على الوجود الشعري الذي يتحقَّقُ في اللغة باعتبارها فكرًا للشِّعرِ لا يلبَثُ الشّاعر معه أن يَجِدَ نفسَهُ على ما يقول « مارلو بونتي » - وقد أحاطت به الكلمات من كلِّ جانب ، وفي هذه الكلمات يخلق الشّاعر عالَمًا جديدًا (٣٦) .

ثم يبدأ يطبّق منهجه على قصائد لكلٍّ من :

الحادرة أو الحويدرة (قطبة بن أوس بن ثعلبة بن سعد) الشعر الجاهلي في قصيدته الَّتي مطلعها :

بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بُكْرَةً فَتَمتَّعِ وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ

فيتناول وحدة الموضوع والنَّسيب ومطلع القصيدة ، والنَّفي والإثبات ، والصُّورة ، وصورة

السَّحابة ، واللُّغة والتَّجريد ، وضمير الجمعِ (نا) ، والتَّنكير ، وتصوير الألم .

ثم يجيء إلى قصيدة لذي الإصبع العدواني التي مطلعها :

ولي ابن عمٍّ على ما كانَ من خُلُقٍ مُخْتَلِفـان فأقليـه ويَقْلينـــــي

أزْرى بِنا أنَّنا شالَتْ نَعامَتُنـــا فخالَني دونَهُ بـل خِلتُـه دونـي

فيتناول ما في النونية من اثنينية الأطرافِ : حرفية كالتَّكرير ، أو تركيبيَّة أو فكريَّة ، وبينها درجات شتّى فنجد ضميرَ الجمعِ (نا) ، (والكاف والتاء) للمفرد ، وإذا افتقد الشّاعر المودّة في عالم الواقع أقامها في عالم الشِّعر فجعل كلَّ كلمة بإزاء صديقتها ، ويجعل من الألفاظ بنيانًا تامَّ الخلقة وثيق التركيب ، فالمائة تتضاءل ، و واو الجمع تصغرُ في جانب الإرادة التي تتوارى في ياء كيدوني في قوله :

وَأَنتمُ معشرٌ زيدٌ علَى مائـةٍ فَأَجْمِعوا أمرَكُمْ شتَّى فَكيدُونِي

حتّى نصل إلى النِّداء في قوله :

يَا عَمْرُو لو لِنْتَ لي أَلفَيْتَني يَسَرًا سَمْحًا كريمًا أُجازي من يُجَازيني

ثم قصيدة طرفة بن العبد (ص ١٨ ـ ٢٤) :

التي تمتلئ بالحياة والاعتداد بالذات ، واللذة ، والناقة والمرأة ، فهو ينزع للهو ، ويمضي الباحث مع دلالة الكلمات لغويًا حيث الأسلوب النحتي المعماري نحو الأشياء المتعينة لا المجردة ، ودلالة اللفظ (لولا) .

ثم قصيدة المُخبَّل السَّعْدِيّ (ص ٢٥ ـ ٢٩) :

وتَقولُ عاذلتي وليس لها بِغَدٍ ولا ما بَعْدَهُ عِلْـــمُ

حيث يبتدئها من آخرها لينتهي إلى أوّلها ، ليتناول الأفعال والمشتقّات ودلالتها .

ثم قصيدة متمم بن نويرة (ص ٣٠ ـ ٣٤) :

لَعمري وما دَهْري بتأبين هالكٍ ولا جَزَعٍ ممَّا أصابَ فأوجَعَا

وقصيدة ذي الرمة (ص ٣٥ ـ ٤٠) :

وشعرٍ قد أرقتُ لَهُ غريبٍ ... أُجَنِّبُهُ المسانِدَ والمحالا

فبتُّ أقيمهُ وأقدُّ منه ... قوافيَ لا أعد لها مِثالا

غرائب قد عرفن بكلِّ أفقٍ ... مِنَ الآفاقِ تُفْتَعَلُ افتعالا

وهي خلق لغوي من الغرائب.

ويمضي إلى نونية عروة بن حزام (ص ٤١ ـ ٤٦):

حيث تكون ياءات المتكلم هي اللبنات تقام عليها القصيدة تلحق بالفعل والاسم والظَّرف لتصرفَ الشِّعر إلى الذّات، وهذه الياءات هي علامة الأنانية في شعر الألم، وهكذا يمضي مع اسم الفاعل، وياء النداء، والتقاء الأضداد، واللغة الهامسة، والنفي، ولغة التثنية.

ثم قصيدة الفرزدق (ص ٤٧ ـ ٥٠):

إلى مَلِكٍ ما أمّهُ من محاربٍ ... أبوها ولا كانت كليبٌ تصاهِرُه

وابن دراج القسطليّ (ص٥١ ـ ٥٨):

إليكَ شحنّا الفُلْكَ تهوي كأنها ... وقد ذُعِرَتْ من مغربِ الشّمس غربانُ

وفي افتتانه باللغة، والصنعة الّتي عيّب بها شعره، واحتفاء اللغة عنده بالتداخل، والتقابل.

وقصيدة لأبي بكر بن عمار (ص ٥٩ ـ ٦٣) ثم نونية ابن زيدون (ص٦٤ ـ ٦٩):

أضحى التّنائي بديلا من تدانينا ... ونابَ عن طيبِ لُقْيانا تَجافينا

حيث التقابل، والنفي، والازدواج والمقابلة.

ثم البارودي في قصيدته (ص ٧٠ ـ ٧٤):

أين أيامُ لَذّتي وشبابي؟ ... أتُراهَا تَعُودُ بعد اغترابِ؟

يقول: « نحسب أن التقدير الصحيح لصنيع البارودي ينبغي أن يتجه إلى لغته الشعرية، ولم يكن عمله في هذا الباب إلا إحياءً للرموز اللغوية القديمة التي عرفتها العربيّة في عصورها الزّاهرة، فقد تأتّى له ما لم يَتَأَتَّ لمثله من تكوين ما يُسميه ابنُ خلدون بالملكة اللُّغويَّة. » ثم يذكر

ما يقوله المرصفي عن تكوُّن مَلَكَةِ البارودي ، ثم يُشير إلى معارضاته ، وإلى النهضة التي عاصرها البارودي ، وهي نهضة لغوية في جوهرِها تقوم اللغة فيها مقام الفكر .

ثم شوقي في قصيدته أبي الهول ، وشكري ، وجبران خليل جبران في قصيدته (المواكب) المطولة ، وفيها (يحمل اللُّغة في تضاعيفها إلى هوَّةٍ سحيقةٍ من السَّلب) .

ويقف على بعض خطئه اللغوي :

الخيرُ في النّاسِ مصنوعٌ إذا جُبِرُوا والشَّر في النّاسِ لا يَفْنَى وإنْ قُبِرُوا

إذ الوارد : أجبره لا جبره .

وقوله (مبتشر) :

من آملٍ بنعيمِ الخُلْدِ مُبْتَشِرٍ ومِن جَهُولٍ يَخافُ النّارَ تَسْتَعِرُ

وقد كان جبران يرى الشّاعر يُخْرِجُ أسماء وحروفًا واشتقاقات جديدة ، فيضيف لقيثارة اللُّغة .

ثم ناجي في قصيدته (زازا) ، وعلي محمود طه في (صخرة الملتقى) .

ونتفق مع المؤلِّف في فهمه للمنهج الشِّعري عند البارودي ، ولتقويمه لتجربته اللغوية ، ولقد أبان البارودي عن ذلك في مقدمته لديوانه ، كما يمكن لمن يستنبطُ معجمًا شعريًا لشعر البارودي أن يقف على أنه كان يتعامل مع اللغة ، تعامل من يُحيي التراث اللغوي ويقيله من عثراته .

الشيء الأخير الذي نودُّ أن نتجه به إلى مؤلِّفنا لطفي عبد البديع هو ترحيبنا بهذه الظاهرة اللغوية للدَّرس الأدبي فيما تقدَّم من نصوصٍ على نحوٍ ندعو فيه اللغويّين لتقديم هذه الإضاءات اللُّغويَّة ؛ لفهمِ النَّصِّ الشِّعري دون وقوعٍ في أسر المصطلحات والجداول والإحصائيات الصمّاء البكماء كما حدث لدى بعض الدّارسين .

وفي كتاب « التَّركيب اللُّغوي للأدب » وعنوانه الفرعي : بحثٌ في فلسفة اللغة والاستاطيقا ـ يكمل المؤلِّف لطفي عبد البديع ما بدأه من قبل .

يبدو المؤلف في هذا الكتاب مؤصِّلاً لمنهجه التطبيقي في كتابه « الشِّعر واللغة » ، وقد قدَّمه بقوله إنه « يحمل للعربية فكرًا جديدًا » لعلم الأدب بعد أن أرْهَقَتْهُ البلاغة بمنطقها الصّوري الذي

فتنت به الحقائق الشِّعريَّة ، مشيرًا إلى ما تعرفه علوم اللغة والأدب الآن من ثورة رائعة . يقول :

« والظّاهرة الشِّعرية لغوية في جوهرها لا سبيل إلى التأتِّي إليها إلا من جهة اللُّغة . . » ص٣.

وقد قسَّم كتابَهُ إلى سبعة فصول ، تناول في الأوّل (أثر المنطق في التفكيرِ اللغوي والبلاغي)، وفي الثاني : (الدّلالة اللُّغويَّة في التَّفكير الفنمنولوجي) . وفي الثالث (الدّلالة الذّاتية والمحاكاة) ، وفي الرّابع (الأسلوبية والبلاغة) وفي الخامس (العمل الأدبي بين المؤلِّف والقارئ) ، وفي السّادس (الرَّمزية وموضوعية الأثر الأدبي)، وفي السّابع (وظائف اللغة ونظرية الأنواع الأدبية) .

وكأن المؤلِّف ينظر هنا لما سبق أن طبَّقَهُ على النَّصِّ الشِّعري في كتابه السّابق ، فيعرضُ لآثار نظرية « دارون » على اللُّغَةِ ، وظهور الاهتمام بعلم الدّلالات من الجهة النَّفسيَّة ، وتطوُّر الاهتمام من استاطيقا « كروتشه » إلى التَّعبيرية ثم الأسلوبية ، وحيث تأثير فينومينولوجيا « هسرل » في أنطولوجيا الأدب .

ويعرض النَّظرية القديمة في الأسلوب الَّتي كانت تصنِّفُ الشعراء بيانيّا وبديعيّا كقولهم تشبهات فلان أو تجنيسه . . إلخ ، أما الأسلوبيَّة الحديثة فتبحثُ عن العللِ ، لأن لغة الشاعر مِن خلقه ، والعمل الأدبي منفرد ، ثم يتناول أصول الأسلوبية ومذاهبها ـ ص ١٠٠ ، وظهور الأسلوبيَّة الحديثة New Stylistics حيث نعتبرُ من حسنات الأسلوبيَّة البحث الداخلي في النَّصِّ تمييزًا له من غيره .

وإذا كنا نحمدُ للكاتب جمعه بين الجانب التَّنظيري والتَّطبيقي في كتابيه ، فإنا قد نخالفه في الحديث عن التجربة الشعرية ـ ص ١٢٣ ، فالتجربة الشعرية واقع أدبي سواء تلمَّسناه في الوقوف على أركان التجربة في النص الإبداعي . أم تلمَّسناه في الحديث الصريح من الشاعر عن معاناته في خلق الكلمة .

وتمضي الدِّراسات الأدبية مع (علم الأدب) بعيدًا عن الانطباعيَّة وعلى نحوٍ يمكِنُ تطبيقه في مجال الشِّعر ، من باب المفارقة ؛ حيث نرى في كتاب « نقد الرواية من وجهة نظر الدِّراسات اللُّغوية الحديثة » (٣٧) تتناول نبيلة إبراهيم سالم النَّصَّ الإبداعي مُدْرِكَة أن قراءة العمل الأدبي تَتَّجه اتجاهين : أحدهما بعيد عن بؤرة العمل حيث لغة المؤلِّف ، والثّاني : داخل العمل حيث

دلالة الألفاظ ، ولكي تصل إلى وسيلة نقدية فعّالة تفرق بين لغة الشعر والقصة ، في ضوء مقولة لسنج عن توافر الزّمان والمكان للشّعر ، و وقوع الفنون الأخرى في المكان فقط كالصّورة والنّحت ، أو في الزّمان فقط كالموسيقى (٣٨).

لذا تفرق بين الشّعر طاقة انفعاليّة وشعوريّة والقصة نظرًا لوظيفة الكلمة في مستوياتها : الصّوتية ، والإشاريّة والدّلاليّة والبنائية ، ولكي تصل للتفرقة بين الشعر والقصة تعرضُ نموذجًا تطبيقيًا في قصيدة جاهليّةٍ هي قصيدة بشر بن عوانة في صراعه مع الأسد ، تلك الّتي وردت في مقامة من مقامات بديع الزّمان الهمذاني تحت عنوان (المقامة البشرية) وهنا تشير إلى أن أهميّة الفنّ في كونه صادقًا في إطار معايير عصره ، وأهمية النقد إذا التزم التّحليلَ الفنّيَّ ، وهي قصيدة تبيّن الموضوع إزاء الذات أو الشّاعر ومجتمعه .

فهو لا يلتزم المطلع التقليدي لأنه آثر البدء بحسٍّ جمالي مكثّف ، واستخدم اسم حبيبته في البدء لاستغلال الكلمة بوصفها إشارة لموضوع اجتماعي ، وبذلك تكون القصيدة بناء متكاملاً في موازاة بينه وبين الأسد ، ثم تمضي في تحليل دقيق للقصيدة (٣٩) ، وهي لا تقوم بنثر الشّعر أو حلِّ المعقود كما يصنع القدماء مع النّصِّ ، بل تتقمّصُ النّصَّ ، وتستبطن أدواته لتقدّم تفسيرات داخليّة تُعينُ على فهم التّجربة الشعرية وقوفًا على الكلمة بوصفها صوتًا وإشارة ودلالةً ، ثم الصُّور الجزئية ، ثم الرّمز ، لتصل الناقدة إلى أن للشّعر لغته الّتي نحافظ على إطاره الموسيقي المردد لإيقاعه النفسي باستخدام كلِّ إمكانات جماليات اللغة .

ويختلف أمر اللُّغة مع القصّة ، إذ يختفي القصاص خلف عمله حتّى تتحرّك الشُّخوص ، وقد رأى النُّقاد التقليديّون أن القصّة تخضع للمنطق لأن عالمها المحدودَ والواقع من حولها يخضعان له ، واللُّغة في القصّة نقطة البداية ؛ لأن القِصّة لا تلغي العالم الخارجي بل تسخدم اللُّغة رموزًا تكون الحركات والشُّخوص .

أما المهتمّون بالدُّراسات الأسلوبية فيأخذونَ على التقليديين احتكامهم للذّاتية لا للموضوعيّة ، ونظرًا لأن اللُّغة نظامٌ متكاملٌ فمن المهم بحثُ التّركيب اللُّغوي للوصول للشيء الثابت ، لأن الأسلوبَ هو وسيلة الكشف عن رسالة الكاتب لذا لا بدَّ من الربط بين نيّات الكاتب وأشكال اللغة ، وهى نيات لا يسهل القطع بها فلا بدَّ من الاستعانة باستجابات القارئ بالاحتكام للعمل الأدبي كله من الكلمة حتّى الجملةِ فالفقرةِ وصولاً للشّحنة الدّلاليّة في الألفاظِ وجوهرِ

المعنى حتّى نصلَ من الكلمةِ بوصفها إشارةً إلى العبارةِ ، و بوصفها تركيبًا بالعمل ، بوصفه بناء حتّى نصل إلى شرح المنهج البنائي ، ص ٥٧ ، الّذي ينظر للعمل الأدبي بوصفه كُلا . ومن هؤلاء ليفي شتراوس [٤٠] Levi Straus في استخلاصه الوحدات المتعارضة في مجموعات ثُنائية لنقرأ العمل الأدبي لا وفقًا لتسلسله الزمني بل وفقًا لترتيب وحداته الدّلالية وقد بدأ بدراسة الأسطورة ، وقد وجد غيره في منهجه نقصًا ، فدرسوا مثله القصص الجمعي .

وهكذا تصل المؤلِّفة إلى تطبيق مناهج الدراسات اللغوية الحديثة على رواية « حضرة المحترم » [٤١] لنجيب محفوظ (ص ٨٦) .

وجهود نبيلة إبراهيم هنا لا تنفصلُ عن مقالها (البنائية : من أين وإلى أين) [٤٢] ، وجهودها في البحث عن اللاشعور الجمعي في دراساتها الفولكلورية العديدة [٤٣] حيث تضافرت جهودها مع إسهامات المهتمين بهذا الحقل .

وقد يحسن أن نشير إشارات موجزة لبعض ما نشر من دراسات تطبيقيَّة أسلوبيَّة ، ومن ذلك ـ على سبيل المثال :

دراسة صلاح فضل عن شوقي ، وحمّادي صمودي عن الشابي ، وكمال أبو ديب عن عبد الصّبور ، وسيزا قاسم عن الطيِّب صالح ، وكلها بمجلة فصول [٤٤] ، ودراسة طه وادي المنشورة بمجلة إبداع [٤٥] .

وقد حظي أحمد شوقي بما هو جدير به من عناية ناقد أسلوبي راسخ القدم هو محمد الهادي الطرابلسي في كتابه الضخم « خصائص الأسلوب في الشوقيات » (منشورات الجامعة التونسية ـ ١٩٨١) ، وفي إلكتاب نلتقي بدراسة موسيقية وافية بين عجز البيت وصدره ، قافيته الخارجيَّة والداخليَّة ، التدوير ، المدارات الزمنية للبحور (٣٠ ـ ٣٢) ، شيوعها ، نظام المقاطع في القصيد والأرجوزة ، لنلتقي بجداول للبحور بمقاطعها ودرجة تواترها مجزوءة وتامة ومزدوجة ، أشكال القافية ، وأصواتها حسب الحيز (الحلقي والحنكي ، والأسناني ، والشَّفوي) ، والتَّصريع وموسيقى الحشو ، والتَّكرار و وظائفه ، وأثره الدلالي ، والجناس وأثره الموسيقي في العجز ، والعروض ، والضَّرب ،والصَّدر ، والحشو مستعينًا بالإحصاء .

جامعًا بين التَّنظير والتَّطبيق ، وتشخيص فنيات النص ، وتفتيت ظواهره الأسلوبية ،

وملاحقة التَّحولات. وهو ـ مثل كثير من الأسلوبيّين ـ يمزجُ بين معطيات التُّراث ، ومنجزات العصر الحديث .

وجهده هذا يضاف إلى جهوده في بحوث ومنها :

دور الأسلوبية التَّطبيقية في وصف نظام اللُّغة ـ ملتقى ابن منظور ، تونس ١٩٧٨ ، ومنهجية الدِّراسة الأسلوبية ـ ملتقى الألسنية والعربية ، تونس ١٩٧٨ ، والنَّصُّ الأدبي وقضاياه ، مجلة فصول ـ القاهرة . وجهود صلاح فضل في مجال الدراسات البنيويَّة والأسلوبيَّة تجعله في صدارة المهتمين بهذا الحقل، منذ قدم كتابه « نظرية البنائية في النقد الأدبي » سنة ١٩٧٨ متتبعًا النظرية منذ نشأتها ، وتطورها ، وتنوعها .

ومنذ قدم كتابه « علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته » سنة ١٩٨٥ ، و « بلاغة الخطاب وعلم النص » ، و « منهج الواقعية في الإبداع الأدبي » ، و « إنتاج الدلالة الأدبية » ، و « أساليب السرد في الرِّواية العربيَّة » ، و « شفرات النَّصِّ » ، القاهرة ، عين ، ١٩٩٥ .

وهو يرى أن نواكب العصر ، عصر المعلومات ونكون ماديين أي نعرف قوانين المادة ؛ فنقرأ القصيدة بالنِّظام نفسه الذي يمكن أن نقرأ به الظَّواهر التَّاريخيَّة والأحداث السياسيَّة ، وأن ما نفتقرُ إليه هو نوع من الدِّراسات السوسيولوجية (الاجتماعية) (حوار معه بمجلة الحرس الوطني ، الرياض ، ع ١٦٣ ـ مارس ١٩٩٦ ص ٧٠ وما بعدها) .

وهو يرى أنه لا مجال للحديث عن قراء بصفة مطلقة : بل لا بدَّ من تخصيص مستويات القراءة ، وتصنيف مستويات القراء .

وفي مقدمة « شفرات النص » يعلن استهدافَ محاولة النفاذ من مسلك لغوي لدراسة نماذج من الشِّعر والنص ، بارتياد أفق جديد في التحليل النَّقدي من منظور تطبيقي يضاف إلى تنظيراته السابقة ، في شكل قراءة عملية .

والقراءة عند عبد القادر فيدوح (دلائلية النص ـ الجزائر ١٩٩٣) . تعتمد على أن النص إثارة السُّؤال ، وتحريك التَّراكم المعرفي تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة ، وهو ما يجعل القارئ يتجدد ويتغيَّر بتغيُّر القراءات ، وشيء طبيعي أن تتغيَّرَ القراءة نحو تطوير الفهم استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه ، عدولاً عن تفسير النص بحسب الحقيقة أو

بالتفسير الفقهي للنص كما كان متبعًا ، حيث جاءت السيميائية « التأويلية » « قاضية على نظرية المحاكاة الأرسطيَّة » ، ومعترضة على اعتبار « النَّصّ جوابًا جاهزاً لسؤال » ؛ وهكذا يدخل النص حلبة التَّبادلات بين الأسئلة والأجوبة ، ومن ثمة يؤدّي كلُّ نص إلى طرح سؤال جديد (ص١ ـ٣) .

وقراءة النص عند محمد بنيس في المغرب (الشِّعر العربي المعاصر ـ الجزائر، ١٩٩٠) تعتمد على استراتيجيَّةٍ نظريَّةٍ للقراءةِ في مواجهة هجوم الثَّقافة الغربية ، وعجز العالم العربي الشخصي عن اختيار نمط تواجده في المحيط الكوني .

وقراءة الشِّعر المعاصرِ بهذا المعنى اندماج أبعدُ في قضايا الشِّعرية العربية قديمها وحديثها في أوربا وأمريكا والجغرافية العالمية للشعر .

والقراءة النَّصِّيَّة عمومًا تلتقي ، باستمرار ، مع مأزقها ، بهذا تكون تعارضات القراءة ملقية بالسّالك في ليل النص ونظريته وحداثته إلى المهاوي السحيقة الَّتي لن يقتسم أحدٌ معه عذاباتها ، لتصبح مخاطرة القراءة بادية منذ قرار السَّفر ، ولتحتمي القراءة بما لا تنتظره ،إضافة إلى أن القراءة ستفسحُ بقدر الاستطاعَةِ للمكان المعرفي الفلسفي أن يتبادَلَ الحوار مع النَّصِّ ، وتتولّى القراءة ، التفكيك وإعادة البناء .

وهو يربط بين ما يذكره هنا في الجزءِ الثّالث ، وما ذكره في المقدمة النظرية في الجزء الأول من هذا الكتاب .

وهو يقدِّم ـ نظريًا ـ تعريفات وتحديدات ، ثم يعرف ببناء النص ، و وضعية اللغة ، والنص وبناء الإيقاع ، واللُّعبة النَّصِّيَّة بين الإظهار والمحو والحذفِ ، والنص الغائب : المتداخل والغائب، وقضاء الموت مطبقًا على الشُّعراء: أدونيس ، والسَّيَّاب ، ودرويش ، ومحمد الخمار الكَنُوني ؛ مؤكدًا أهمية الاستراتيجية النظرية للقراءة ، لأن قراءة الشعر المعاصر اندماج أبعد في قضايا الشعرية العربية قد يمها وحديثها في خطوات السَّفر في ليل النَّص الشعري ، بهذا تكون تعارضات القراءة ملقية بالسالك في ليل النص ونظريته وحداثته إلى المهاوي السَّحيقة ، من هنا تبدو مخاطرة القراءة ، لتحتمي بما يحتمي به ، ولتفسح للمكان المعرفي ـ الفلسفي ، وتتولّى القراءة ملازمة التَّفكيكِ وإعادة البناء ، وتحليل العناصر والأنساق النصية .

لقد بحث البيت الشعري الجديد في ضوء مفهوم البناء والسّكن في النقد القديم ، وعند « هيدجر » ، حتى صار البيت سجنًا رمزيًا في مقابل حرية في دعوات : نازك ، وعبد الصبور ، وأدونيس الذي انتقل من (القصيدة) إلى (الكتابة الجديدة) والاحتفالِ بالمعجمِ الحياتيِّ اليوميِّ لدى شعراء الشعر الجديد .

يقول : « نعلم الآن ، بعد الفتوحات الّتي حققتها نظرية النّصِّ ونظرية التّلقي معا كيف أن النّصَّ الأثر يتأصّل في محو أصوله باستمرار» ـ ص ٨٣ .

ومفهوم القراءة عند **جابر عصفور** في « قراءة التُّراث النقدي » يقومُ على أن مفهوم (رؤيا العالم) التي ينطقها النّصُّ المقروءُ تضع هذا النص في تاريخه الخاصِّ ليتقاطَعَ مع المفهوم الموازي ، لما يمكِنُ أن نحدِّدَه على أنه « رؤيا عالم ، عند القارئ المعاصر » ، وعندما تقوم بعمليّة تقويم ضمنيٍّ للرؤيا الّتي ينطقها هذا النص على مستوى العالم التاريخي الخاصِّ بالنّصِّ المقروءِ ، وعلى مستوى العالم التاريخي الموازي الخاصِّ بالقارئ في الوقت نفسه ، ويؤكِّدُ أنَّ للنّصِّ التراثي حضورين ، هناك في تاريخه الخاص في القرون البعيدة ، « وهنا » في تاريخنا الخاص .

وإذا كان فعلُ القراءة هو وصْلاً جَدَليًا بين حضور النّصِّ التراثي هناك ، « وهنا » فإن كلَّ قراءة مُنْجزَةٍ هي « المركب » الثّالث الّذي يجمع بين الطّرفين في علامة كاشفةٍ لكلٍّ منهما على السّواء بكشفِها عن عالم قارئ النّصِّ وعالم النّصِّ المقروء ، وتتحوّل علاقة القارئ بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن ، والنّصُّ المقروءُ هو بعض ثقافة القارئ ومخزونه الثقافي ، وإن كان ذلك ينفي وجود قراءة محايدة بالمعنى الوضعي فإنه لا ينبغي قيام قراءة موضوعية ، والمشكلة أعقد من ردِّ الأمر إلى توازن العلاقة بين الذّات والموضوع في القراءة .

وهو يشير في فصل (الخيال المتعقّل ـ دراسة في نقل الإحياء) إلى الكيفية التي قرأ بها نقاد الإحياء وشعراؤه التراث فأعادوا إنتاجه لصالح عالمهم التاريخي .

إن هدف قراءة التراث تصب في النهاية ـ عنده ـ إلى عملية تسهم في تطوير وعينا بواقعنا وتراثنا في آن .

ويتابع **محمد عبد المطلب** شعراء العصر العرب بحرص ودأب ، فهو يطوف مع شعرهم مرة من خلال المكون البديعي جامعًا ـ كعادته ـ بين التراث النقدي ، والحاضر النقدي ومرات من

خلال البناء الأسلوبي .

ومع الأخذ في الاعتبار تعدُّديَّة الأجيال في الشعراء المدروسين بين السَّياب والبيّاتي ونازك ، وصلاح ، وحجازي ، وملك ، وشوشة ، وأبو سنة ، ودنقل ، ودرويش ، وفتحي سعيد ، والوقيان ، وبدر توفيق ، وجويدة ، وعلي الشرقاوي ، بل عمل وحيد لعزّ الدين إسماعيل ومجاهداته هنا صورة لمجاهداته الإسلوبيَّة الرَّصينة في إعادة قراءة امرئ القيس « لاستخراج ما كان مضمرًا في النص » باستكناه الطللِ ، وشاعرية الألوان، وموقع المرأة ، والحيوان ، والمعجم الشعري .

ويقوم منهجه النَّقدي على دعامتين :

المقدمة النَّظريَّة المحدَّدَةِ للمَنْهَجِ ، ثم القراءات لتتّسمَ كل قراءة بموضوع أسلوبي بين الشُّعراء : القط ، وشوشة ، وأبو سنة ، ومطر ، وسويلم ، ومحمد حمد ، وأنس داود .

وهو من حيث كونه بلاغيّا ينطلقِ من أحضان البلاغة التُّراثية إلى قلب الجديد ، ولذا فهو يتناول جدليَّة الإفراد والتركيب في النَّقد القديم ، وقضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني .

ليكون النَّظر في النَّقد القديمِ « دعامة صالحة لهذا العصر . . تهيئ مجال التفوق » ـ ص٦ .

ثم نراه مع الحداثة شارحًا العلامة والعلامية في « محاولة لدمج التُّراث دمجًا عضويّا مع الجديد في حياتنا » ، « لنتعامَلَ مع النص بأدوات جديدة لها أصول قديمة » ـ ص ٦ ، ٧ .

هذا ـ في رأيي ـ صلب المنهج النَّقدي لمحمد عبد المطلب ، إنه ينطلق من التُّراث إلى (تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات) إيمانا بتعدُّد المداخل ، ومناسبة المنهج اللُّغوي الأسلوبي لخطاب السبعينيات لمزاوجته بين الأصول التُّراثيَّة والرَّوافد الحديثة ، ويمضي مع شعر :

حسن طلب ، وحلمي سالم ، ومحمد سليمان ، ورفعت سلام ، وعبد المنعم رمضان وجمال القصاص ، و وليد منير ، ومحمد آدم ، وعادل عزت وغيرهم .

وأحدث كتبه « مناورات الشِّعرية » يطرح « سطوة الخطاب الشِّعري الحداثي » الَّذي بلغ مرحلة « اللُّغة للُّغة » أمّا المناورة فأهمِّيتُها تأتي من تجميع الملاحظات الَّتي اختصَّ بها كلّ خطاب ، وتجميع الأدوات . . والخطوط . . ثم المواجهة مع شعراء الحداثة تحت مظلَّة الشِّعرية ـ ص ٦ .

ويقرِّرُ - في حديث أُجْرِيَ معه بمجلة الحرس الوطني بالسعودية - ص ٧٠ - سبتمبر ١٩٩٥ - أن متابعة شعر الحداثة غير قادرة على ملاحقتِهِ ويلحظ تداخُل الشِّعريَّة والنَّثريَّة ، والتَّجريبيَّة ، أي مجاوزة المألوف ، والتَّعالي على مجموعة القوالب النَّقدية ، ويرفضُ أن يتَّجه النَّاقد للخطاب الأدبي وَفْقَ نظرية مهما أفاد منها .

وفي إعادة قراءة التراث البلاغي عنده في ضوء الحداثة البلاغيَّة يجعل قارئه يتساءل هل سنطبِّقُ حداثة القرن العشرين على بلاغة القرون الإسلامية الهجرية الأولى ؟ لكنه حين تناول « قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني » ، بيَّن ما لعبد القاهر وما لتشومسكي ؛ إذ اهتمَّ الأولُ بالنظمية ، وامتد الثَّاني إلى مستويات نَصِّية ودلاليَّة ، كما أضاء جوانب تراثيَّة في حاجة إلى مزيد من قراءاته وقراءات غيره من النُّقادِ في محاولة للتَّعرُّف على كنوز التُّراث النقدي والبلاغي .

ومفهوم القراءة عند **محمد عبد المطلب** يقدر دور وجود القارئ المتَلَقي في العمليَّة الإبداعيَّة لتكون القراءة إيجابية لا سلبية ، وليتحقَّقَ توازنُ حضوري بين الإبداع والقراءة .

ويتساءل : ما هي القراءة ؟

ويجيب : إنها القراءة الَّتي تقوم على دمج وَعْينا بالنَّصِّ ، على أساس التفاعل بين (فعل وبنية) ، مؤيدًا الظاهراتية في القراءة ، لأنها تضمُّ (الفعل والبنية) في إطار فكرة واحدة ، هي (القصد) مشيرًا إلى رأي بوليه في (ظاهراتية القراءة ؛ المعنى الأدبي تأليف وليم راي ، ترجمة زوزيل يوسف . بغداد ، ١٩٨٧ . ص ١٧ - ١٩).

ليصلَ إلى فارق ما بين (القراءة الجماليَّة ، والقراءة الاسترجاعيَّة التفسيريَّة ، والقراءة التاريخية ، وهو هنا يذكِّرُنا بما أثارته بحوث ضمَّها كتابٌ ما هو النَّقد جمعها بول هيرنادي (ترجمة سلافة حجاوي . بغداد ، ١٩٨٩) ، وفصل بعينه كتبه هانز روبرت جويس بعنوان : الأدب ونظرية التأويل ، حيث يظهر التأويل ثلاثة توجُّهات هي : الفهم - التَّفسير الحرفي - التَّطبيق ، وما يثيره ريفاتير حول مقولة « الجزم المفرط » ، وتغير الأفق بين القراءة الأولى والثَّانية في الكتاب السَّابق ذكره (ص ١٤٠ - ١٥١).

ويشير محمد عبد المطلب في كتاب « مناورات الشعرية - ص ١٣ » إلى قراءات (التَّفسير) البديلة عن (التَّحليل) قائلاً : « وتظن أنها بهذا تقدِّم الخطاب في أُفُقِهِ الأخير والصَّحيح ، وهو

ظنٌّ خادعٌ يتنافى مع حقيقة الأدبية وتقبلها للاحتمالات . »

وهو في « قراءات أسلوبيَّة ـ ص ١٣ » ، يطرح ثلاث قراءات : جماليَّة ، تأويليَّة ، استرجاعية متفقًا مع ميكائيل ريفاتير في (دلائليَّة الشعر) على نحو ما يعرضه محمد بنيس في كتابه « الشعر العربي الحديث ؛ بنياته وإبدالاتها » (المغرب ، ١٩٩٠ . ص ١٨٥) :

« إذا أردنا فهم دلائلية الشِّعر فمن المناسب أن نميِّزَ بعناية بين مستويين (أو مرحلتين) للقراءة ، يسمى الأولى بالقراءة (الاستكشافية) ، وهي الَّتي يسهم القارئ في عمليتها ، بكفاءته اللغوية ، وهذه تتضمن الفرضية التي مفادها أن اللُّغة مرجعيَّة ، وفي هذه المرحلة تبدو الكلمات منذ البدء رابطة لعلائق مع الأشياء ، ويُسَمّي الثانية بالقراءة التأويلية وفيها يتذكَّر القارئ ما قرأه منذ لحظة ويعدِّل فهمه لما استخلصه تبعًا لما هو يفككه » .

وفي مجال القراءات نلتقي عند محمد عابد الجابري في (الخطاب العربي المعاصر ، بيروت ١٩٨٥) بثلاث قراءات هي :

الاستنساخيَّة ، أو القراءة ذات البعد الواحد ، والتأويلية ، أو ذات البعدين ، والتشخيصية ـ ص ٩ ، ١٠ ، كما نلتقي بالقراءة الاستنطاقيَّة عند اعتدال عثمان (فصول ـ ع١ ـ ١٩٨٤ ص ١٩٢) ، والقراءة والتجربة عند سعيد يقطين ـ المغرب ، ١٩٨٥ ، والقراءة التَّطبيقية عند عبد المالك مرتاض في تحليله شعر عبد العزيز مقالح في (بنية الخطاب الشعري ، بيروت ١٩٨٦) ، وقراءات مصطفى ناصف للشِّعر القديم ، وشعر حجازي ، وفي كتابه (اللغة والتفسير والتَّواصل ، عالم المعرفة ، يناير ١٩٩٥) ، ومفهوم القراءة والتأويل عند محمد مفتاح في (مجهول البيان ، المغرب ، ١٩٩٠) .

يتحدَّثُ شكري عياد ـ في دائرة الإبداع ـ ص ١٦٥ ، عن دور القارئ :

« إن القارئ الَّذي يَقِفُ أمام نَصٍّ أدبيّ محاولاً أن يفهمه كالقائد الَّذي يقف أمام مدينة محاولاً أن يستوليَ عليها ، إنه لا يملك طريقةً واحدةً لتحقيق غرضه ، ولكن أمامه طرقًا كثيرة ، والطَّريقة الَّتي يختارها في النهاية ـ إذا كان قائدًا ماهرًا ـ هي الطَّريقة الَّتي تتناسَبُ مع طوبوغرافية المدينة ومناخها وحالة سكانها ونوع تحصيناتها وألف احتمال آخر ، وهو يأتي ـ غالبًا ـ بعد أن يكونَ قد جَمَعَ كثيرًا من هذه المعلومات عن المدينة المحاصرة ، ولكن الواقع الحاضر له الكلمة الأولى ، فهو

يَقِفُ ويراقبُ ويتحيَّن الفرصة . »

ويذكر الناقد الروسي **ڤالنتين أسموس** في كتابه « القراءة كعمل إبداعي » ،ترجمة عبد الرحيم أبو ذكري ، مجلة شؤون أدبيَّة ـ الشّارقة ـ ع ، ـ ١٩٨٧ ، ص ٩٢ ـ ١٠٠ ، أن القارئ لا يتغذى بطريقةٍ سحريَّةٍ ؛ بل يبذُلُ مجهودًا خاصًا معقدًا وخلاقًا، لخلق حالة خاصَّةٍ تجعلُ من القراءة قراءة فنية ، وتميّزها عن أي نوعٍ آخر من أنواع القراءة داخلاً في عالم متميّز وَفْقَ شرطين :

الأوَّل : وجود ذلك الوضع الخاصِّ المتميِّز الَّذي يتخذه الذِّهن مستمرًّا ما استمرَّت القراءة .

والثّاني : وإنْ بدا مناقضًا للأوَّل ، الوعي أن ما نقرأه ليس هو الحياة نفسها، بل انعكاسها الفَنِّيّ فقط .

ويمضي مبيِّنًا كيف أن ذهنَ القارئ يتيقَّظ أثناء القراءة ليقِفَ موقفًا جدليًا فريدًا مما يقرأ .

أما الغموضُ ودرجاته فيرجعُ إلى اختلافِ تفهُّم قارئ وتميزه عن آخر ، كما يرجع إلى اختلاف مستويات القرّاء ، ومواهبهم فى إعادة الخلق حسب تعدُّد القرّاء ، ومستوى تطوُّر القارئ نفسه في فترات حياته ، وحصيلة قراءته الإبداعيَّة ، وتاريخه الرُّوحي كله ، وماضيه الثَّقافي وما قرأ أو عرف من كتب ومؤلفين ، وثقافة مُتنوِّعة . يقول :

« ولهذا فإن قارئين لنفس العمل الفنِّي يشبهان بحّارين يلقيان بجهازين مختلفين لقياس عمق الماءِ فكل منهما لن يصلَ إلا إلى العمق الذى يبلغهُ مدى جهازه . . لا أكثر » ، هكذا تبدو نسبيَّة ما يقالُ عن (الغموض) ، مما يتطلب مجهودات يبذلها القارئ في استكشاف العمل الفني الَّذي لا يأتي في لحظة واحدة ، فالقراءة الحقيقية للعمل لا تأتي إلا بعد قراءته للمرَّةِ الثّانية التي تستوعبُ التَّفاصيل ، ولهذا فإن القارئ الأكثر إبداعًا يميلُ إلى قراءةِ العمل أكثرَ من مرة .

أما القارئ السيئ الَّذي تتَّسِمُ ذاكرته بالخمولِ ، وخياله بالضِّيق ، فقراءته سيِّئة ؛ إذ لم يَصِلْ إلى مرحلة النُّضج الفني ، ولم يتغذّ ذهنه في الوقت المناسب والمقادير المناسبة ، إنه « كالشجرة التي جفَّت من العطش لكنها قادرة على امتصاص وتمثيل الماء بشراهةٍ في اللَّحظة نفسها الَّتي يبدأ فيها الماءُ في التَّدفُّق عليها . »

ويثري كتاب « المعنى الأدبي من الظّاهراتية إلى التفكيكية » لوليم راي (ترجمة يوئيل يوسف عزيز . بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٧ ، الصفحات : ١٧ و ٢٧ و٣٦ و ٧٣ و ١٤٠ ١٨٠ و ١٩٤

و ٢٠٨ وما بعد كلٍ منها) ما يقدِّمه من مناقشات حول:

- **المؤلّف والقارئ والعمل بوصفهم قصداً** لبوليه وسارتر ، ويلانشو .
- **القراءة والخيال** لسارتر و دوفرين.
- **القراءة** وعملية التحول إلى الملموس لإنكاردن وايسر.
- **القراءة** إعادة خلق الذات لنورمان هولاند.
- عملية **القراءة** وبنية الشَّفرة لأمبرتو إيكو.
- ما نفعله **بالنص** لاستانلي فيش.
- وقراءة **الضدّية** لرولان بارت.
- **ومفارقة التفكيكية / تفكيكية المفارقة** لبول دي مان.

لنجد تعريف القراءة بأنها : « دمْجُ وَعْينا بمَجْرَى النصّ » ، ولنرى : « أسبقية قصد القراءة » ، و « القارئ الذي في النَّصِّ » ، و « القراءة بنية النصّ » ، و « التأويل إثراء للثَّقافة » ، و « ما يفعله النص بنا » ، و « ما نفعله بالنص » .

كما يُثري كتاب « ما هو النقد ؟» لبول هيرنادي وترجمة سلافة حجاوي ، ومراجعة عبد الوهاب الوكيل ، بغداد ١٩٨٩ ، بما يُثيره من قضايا حول :

- **النقد كعرض وتقويم واتصال** لبول هيرنادي .
- **والأدب ونظرية التأويل** لهانز روبرت جوس.
- **وفنّ بدون نقّاد، ونقّاد بدون قرّاء** لماري بارت.

هكذا نجد أنفسنا بين « شعرية القصيدة » ، و « استطيقا » التقبّل والقراءة ونحن أمام أسوار النص.

هل نركز على النص بوصفه بنية لغويَّة وإشاريَّة ؟ أم نسعى إلى تجريد النصّ من سلطته ونقلها إلى القارئ المُنتج الحقيقيّ للنص ، حيث « استجابة القارئ » ، و « نظرية التّلقّي أو التَّقَبُّل reception theory ، و « نظرية التأثير والاتصال » ، وما تَسْتَتْبِعُهُ نظرياتُ « التَّذوُّق » حيث

يُنْظَرُ للمتذوِّق بوصْفه شَريكًا للفنان ؟

هكذا انحاز البعض للنص ، وانحاز الآخرون للقارئ ، ونظر النُّقاد إلى تحول الرسالة إلى نص text والكشف عن شفرات النص ، وفهم العلاقة بين الدّال والمدلول .

أما ما بعد البنيوية كالتفكيكيَّة فأَنْهوْا سلطةَ النص ، ونقلوها إلى القارئ خالق النصّ وأعلنوا بذلك انتهاء زمن تسلُّط العمل الأدبي ، وإعلان سُلطة القارئ ورأى بعضهم أن هناك « إساءة قراءة » misreading .

وتنوعت أوصاف القارئ لدى المذاهب النَّقدية ، فهناك : القارئ : المثالي ، والخيالي ، والضمني ، والعليم ، وذو الكفاءة اللُّغوية ، وتعدُّد القراءات للنص الواحد ، أي أن القراءة : قراءات لا قراءة واحدة .

وفي محيط النَّقد العربي المعاصر منذ السبعينيات وجدنا كتابات : المسدّي ، وأبوديب ، وخالدة سعيد ، وعبد الفتاح كليطو ، وحمادي صمودي ، وحسين الواد ، ومحمد برادة ، وسعيد علوش ، ومحمد بنّيس ، وسعيد يقطين ، وإلياس خوري ، وأحمد المديني ، ومحمد الحناش ، ومحمد مفتاح ، وموريس أبو ناصر ، وعبد الكريم حسن ، واعتدال عثمان ، وصبري حافظ ، وحاتم الصكر ، وفاضل ثامر ، ومَنْ ذِكرنا في غير هذا الموضع من كتابنا .

الفصل الثالث

المبدعون وقراءة النص

قدَّم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي قراءات نَصّية لبعض قصائد ، نشرها تباعًا بالأهرام[1] لشعراء منهم: علي محمود طه ، والعقاد ، وأبو العلاء المعري . . وغيرهم .

وهو يهتم بالتأويل . يقول في تحليله لزوميّة همزية للمعري :

« ولقد أدرك المعري ما يبيته له النقاد والفقهاء الذين كانوا يسْعَوْن للإيقاع به ، ولهذا أخذ ينبّهم إلى أنّ كلامه لا ينبغي أن يُفْهَم بمعناه الظاهر ، بل يجب أن يؤوَّل ؛ لأنه مجازيّ . يقول :

وَليْسَ على الحقيقةِ كلُّ قولي   ولَكِنْ فيهِ أصناف المَجازِ

لا تُقَيِّدْ عليّ لَفظي فإنّي   مثلُ غَيْري تَكَلُّمي بالمجازِ

غير أن النّاسَ لا يحبّون التأويلَ ؛ لأن التأويلَ يوقفهم أمام معانٍ مختلفة للعبارة الواحدة . . . »[2]

ويقوم منهجه التَّحليلي على ركيزتين ، الأولى تعريف بالشّاعر ، وشعره وربما أعماله ، وعصره ، ونقّاده ، ونفسيَّته ، ومذهبه ومدرسته ، وجيله ، وهي الجانب الأكبر من التحليل ، يليها ما يتَّصل باللُّغة والمفردات ، والوزن ، والموسيقى ، والمعنى مثلما صنع صلاح عبد الصّبور في « نبض الفكر »[3]، وفاروق شوشة ، ومحمد أبو سنة في كتابه « تأملات نقدية في الحديقة الشعرية ؛ قراءات ودراسات » (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) وأمثالهم . وهناك لون من ألوان تناول المبدعين للنَّصِّ تمثَّل فيما سُمِّي : تجربتي ، أو حياتي أو قصتي ، مثل :

« تجربتي في الشِّعر » لصلاح عبد الصَّبور[4]، و « قصتي مع الشعر » لنزار قباني[5]، وكما صنع السحّار في تجربته المسرحية ، والبياتي وأمثالهم .

هكذا نجد إسهامات المبدعين شعراء وقَصَّاصين أمثال :

القصّاص محمد قطب في كتابه « الرؤى والأحلام » ،وقراءته النَّقدية لأعمال قصصية لفتحي سلامة ، ومحمد جبريل ، ونبيل عبد الحميد ، وعبد الوهاب الأسواني ، ومحمود عوض عبد العال ، وغيرهم .

وهنا نحار في الوقوف على التَّفرقة بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي في هذه الجهود ، ولا يتضح لنا نوع القراءة ، حتى نجد أنفسنا أمام قراءات لا قراءة واحدة .

إشكالية الثقة بين المبدع والناقد

أطلق جيل من الأدباء القَفّاز في وجوه الجيل الأسبق له ، واتهموه بتجاهلهم وقالوا : نحن جيل بلا أساتذة ، كما اتهموا النُّقاد بالتعالي عليهم ، وصرخ محمد عبد الحليم عبد الله ذات يوم - مستغيثًا من تجاهل النقاد أعماله .

وكتب صلاح عبد الصَّبور مقالاً موجزاً عنوانه : « أزمة النقد الأدبي في ثقافتنا الحديثة » (٦) لَخَّصَ فيه شكوى الأدباء الجدد من تضاؤل دور النقاد في تقويم خطاهم الأدبية ، وقد ذهب - بحقٍّ - إلى أن ما يُكْتَبُ في الصُّحُفِ والمجلات السيارة من نقد صحفي أو أعمدة وأنصاف أعمدة ، ليس نقدًا .

ثم انتقل إلى النَّقد التَّنظيري باتِّجاهاته ذاهبًا إلى أنها :

« ليست اتجاهات مغلقة . بل إنّ كُلا منها يَقْبل الإضافة والتَّنوُّع والمراجعة ، وفي كلٍّ منها تتردَّدُ أسماء أعلام كبار أضافوا الكثير إلى المذهب الذي صدروا عنه . بل نفضوا عن هذا المذهب ذاته الكثير مما تعارف سابقوهم عليه وارتضوه . »

أي أن المهمة الجليلة للحركة النَّقدية لا تكتفي بالنقل والنسخ والتكرار والمحاكاة ، بل تضيف المواءمة والابتكار ، مما يجعلنا نتساءل معه :

« هل ترانا استوعبنا هذه المدارس في شرقنا العربي ، أم ما زال النقد عندنا خطراتٍ من التَّذوُّق تجمع أحيانًا بين الرأي ونقيضه ، وتصطنعُ الخاطرة التي تحلو للناقد ، وتنبع من ضيقه بالأديب أو محبته له ؟»

وانطلاقًا من إشكاليَّة العلاقة بين المبدعِ والنّاقد قد نجِدُ أنَّ من الحقِّ أن نؤكِّدَ ضرورة دراسة نقدنا التُّراثي دراسةً دقيقةً ، واستخلاص نظرية نقديَّة عربيَّة متعدِّدة الجوانب يكونُ التُّراثُ المَمحَّضُ عمادها ، وتكونُ دراسةُ الرَّصيدِ النقدي العالمي رافدًا من روافدها بما يتلاءم مع طبيعة اللغة ، وطبيعة الجنس الأدبي .

ولن يكون هذا النقد الجديد وليد خواطر عاجلة في المقالات الصحفيَّة من قبيل مايسمّيه الإنجليز إعادة النّظر review : بل يكونُ نتيجة النَّظر والتَّأمل والدَّرس واستبعاد المتناقضات والثَّقافة الواسعة .

نقد الكُتّاب أعمالهم

ويدخل في باب الرّؤية الدّاخليَّة نقد الكاتب أعماله ، وقد شاع هذا في القصّة و الشِّعر ، ومن الَّذين قاموا بنقد أعمالهم ما رأيناه لدى يوسف الشاروني ، إذ كتب فصلاً عنوانه « ملاحظات على مجموعتي ‹‹ العشاق الخمسة ›› ، و ‹‹ رسالة إلى امرأة ›› »(٧) .

وقد أشارت مقدمة الكتاب الَّذي ضمَّ هذا الفصل إلى أن هذه المرة الأولى من نوعها حيث نرى « روائيًا ناقدًا يتحدَّثُ عن فنِّه » (ص ٤) . وهذا حقٌّ ، إذ ينذُرُ وجودُ النَّقد الذّاتي فيما عدا ما تحمله بعضُ الأحاديث الصحفيَّة .

وهو يبيِّن لنا أنه لم ينتقل في فنِّه القصصي من مرحلة تقليديَّة إلى أخرى أكثر معاصرة ، إذ بدأ بالمعاصرة حتى التقى ـ بلا قصد ـ بفنِّ القصة عند فرجينيا وولف ، ثم يحدِّثُنا عن طريق كتابته القصة ، ويرى أن « الفنّان هو النّاقد الأوّل لعمله الفنِّيّ ، إنه لا يضعُ أمامه بالطَّبع القواعد النَّقديَّة أو المذاهب الفنيَّة عندما يكتبُ ، لكنه قطعًا يستفيد من ثقافته وخبرته الماضية ومن آراء النُّقاد فيما أُبْدِعَ . » (ص ٢٠٩)

ويأخذ في تفسير بعض أعماله مشيرًا إلى استخدام الضَّمائر الثلاثة في قصة « سياحة البطل » الَّتي ظَهَرَتْ سنة ١٩٥٠ ، وهكذا يمضي في تفسير بعض أعماله في صورةٍ تعتمدُ اعتمادًا كبيرًا على التَّفسيرِ الدّاخلي .

ومن الذين نَقَدوا أعمالَهم محمود تيمور ، سواء في إعادة كتابة بعض أعماله (٨) ، أو في كتابته عن أعماله ، ومن النوع الأخيرِ مقاله « كيف كتبت قصة شمروخ » (٩) ، حيث رأى أنَّ

الموضوعَ لا يلائمه القالب المسرحي ، مما جعله يكتبه في قالبٍ قصصي ، كما يوازنُ بين هذه القصة وقصته « كليوباترا في خان الخليلي » في الموضوع والرّاوي [١٠].

على أن من الممكن أن نُدْخِلَ في هذا المجال أحاديث الأدباء عن أعمالهم في شكل فني أو في سيرة ذاتية كما رأينا يحيى حقّي في « من دفتر قديم » ، وباكثير في « تجاربي مع المسرح » ، وتجربة السَّحار مع الرواية . وما صنعه بعض الشُّعراء العرب من أمثال محمد بن علي السنوسي في « تجاربي في قرض الشعر » من كتابه « مع الشُّعراء » [١١] ، وحسن عبد الله القرشي في « تجربتي الشّعرية » [١٢] ، وغازي القصيبي في « سيرة شعرية » [١٣]، وعبد الوهاب البياتي في « تجربتي الشّعرية » سنة ١٩٦٨ ، وصلاح عبد الصبور في « حياتي في الشعر » ، ونزار قباني في « قصتي مع الشّعر » ، إلى غير ذلك من محاولات عديدة .

ويندرِجُ في هذا المنحى ما قرأناه في مجلة الرسالة الجديدة (١٩٥٤ ـ ١٩٥٩) من باب يسمّى (قصة القصة) يتناول فيه كاتبه قصة ميلاد قصته ، من ذلك ما كتبه إحسان عبد القدوس [١٤] ، وتوفيق الحكيم [١٥] .

الفصل الرّابع
محققو التراث باعثو النَّصّ

عُني العصر الحديث بتحقيق النُّصوص ونشرِها ، وكَثُرَ أعلامه ومحقِّقوه في مطلع القرن العشرين ، ولسنا بسبيل حصرِهم أو حصرِ مدارسهم ومناهجهم. بل ينحصر همُّنا ، أو يكادُ ، في دورهِمْ في قراءة النص ، حيث تتعدَّدُ هذه القراءة إلى أن تبلغ سبع مرات ، وإلى تنوُّعِ المعارفِ ومراعاتها ، كما تتنوَّع لتشملَ جوانبَ عديدةً من النَّصِّ لغويَّةً وغيرَ لغويَّةٍ.

ومن قراءة المحقِّق النصِّ ، وتَعرُّفه بصاحبه يقف على خصائصَ أسلوبيَّة ، كما حَدَثَ بين عبد السلام هارون والجاحظ ، إذ عرف خصائصَهُ الأسلوبيَّة من تكرار ، أو لازمة مكَّنَتْ هارون من الردِّ على أنستاس الكرملي فيما دار بينهما من حوارٍ ، ومكَّنتهُ من الاستدراكات المعروفة على الجاحظ ، أو على النساخ الذين حرّفوا : أنتم الجنَّة بالجيم المضمومة والنون المشددة إلى الجبَّة بالباء المشددة.

وهِمّةُ المحققين قد أفادت عيون الشِّعر العربيِّ من كتب القصيد : المفضليّات ، والأصمعيّات ، والجمهرة ، ومختارات ابن الشَّجَري وغيرها ، بمراعاة التَّكرار ، والخلط واختلاف الرِّواية ، والشَّرح والتفسير ، والنِّسبة مما يفتح المجالَ أمام تساؤلات فنيَّةٍ عن حدودِ المحقِّقِ ، وتفسيره ، وتقديره ، وتخريجه.

عبد السلام هارون وتحقيق الشِّعر العربي

تبدأ مسيرة التكوين العلمي للأستاذ عبد السلام هارون منذ النشأة في كنف أبيه الشيخ محمد هارون وكيل مشيخة علماء الإسكندرية ، و وكيل الجامع الأحمدي بطنطا ، ورئيس التفتيش القضائي بالقاهرة ، وقاضي قضاة السّودان ، فقد قرأ الابن مؤلِّف الأب (تلخيص الدُّروس الأولية في السِّيرة المحمديّة) في جزأين أثناء دراسته ، كما قرأ له (دروس في آداب اللُّغة

العربيّة).

ويحدثُنا أنّه : « مما استرعى نظري بعدما شَدَوْتُ أني وجدت له تحقيقًا سابقًا لأوان التَّحقيق ، وهو تحقيق (تيسير الوصول إلى جامع الأصول) لابن أبي الرَّبيع الشَّيباني . »[1]

يضاف إلى هذا التَّأثير الأبوي، تأثير أخيه الأكبر محمد أبو الفضل الذي قام بصنع حاشية كتاب جدّه (عنوان الظَّرف) ، وكان للأخ الأكبر هذا مكتبة في المنزل جَمَعَ فيها مختارات جيِّدة من الكتب الأصيلة التى كانت تَظْهَرُ في ذلك الوقت، وكان قد رَصَدَ له مكافأة (ساعة جيب) إذا أتمَّ حِفْظَ المعلَّقات في تلك السِّنِّ الباكرة مع شيءٍ من شروحِها في نحو ثلاثة أشهر ، وهذا فَتَحَ أمامه بابَ الولوعِ بالأدبِ واللُّغة وبابَ التَّفكيرِ في التَّأليف .

ولَمّا مات والده كفله عمه ، الشيخ أحمد هارون - تزوج ابنته صيف ١٩٣٥ - والّذي كان وكيلاً للجامع الأزهر ومديرًا للمعاهد الدِّينيّة ، والَّذي منحه رعاية تفوقُ رعاية أبنائه ، ووجّهه إلى تجهيزية دار العلوم سنة ١٩٢٤ ثم دار العلوم العليا سنة ١٩٢٨ .

ويذكر ممن أثّروا فيه : محبّ الدين الخطيب، وأحمد تيمور باشا، والشّنقيطي ، والشيخ أحمد الإسكندري ، والشيخ محمد عبد المطلب ، والشيخ دسوقي جوهري ، والدكتور أبو العلا عفيفي ، وهاشم عطية ، وزميله عبد السّلام محمد النّاظر ، والشيخ أحمد محمد شاكر ، وأمثالهم .

وفي ذلك كله اتجه عالمنا إلى النَّصِّ الشعري جامعًا خبرة السّابقين والمعاصرين مضيفًا إليهم خبرته وتجاربه على نحو ما سنرى .

وهكذا نجدُ أنه حين نَقِفُ أمام تجربة الأستاذ عبد السّلام هارون في التحقيقِ في مجال الشِّعر نجدها ملتحمة بتجربة حياته وبمسيرته الذّاتية أيما التحام، ولهذا قد يحسُن قبل أن نلتقي بتجربته العلميَّة والعمليَّة أن نلتقي بموجز عن تجربته الحياتيَّة لعلَّ فيها ما يضيء الطريق .

فمنذ ولد بمدينة الإسكندرية في ١٨ من يناير سنة ١٩٠٩ ، ثم انتقاله مع الأسرة إلى طنطا ثم القاهرة كان تحت رعاية أبيه ، فحفظ القرآن الكريم وهو في العاشرة ، ثم التحق بالمدارس الأوّلية ، ثمَّ وُجِّه إلى الأزهر سنة ١٩٢١ حيث التقى بالعلوم الدّينيَّة والعربية ، ثمَّ التحق بتجهيزيَّة دار العلوم ونال منها شهادة البكالوريا سنة ١٩٢٨ ، ثم أنهى دراسته بدار العلوم العليا سنة ١٩٣٢ .

واستقبل حياةً عمليّةً متنوّعةً، عمل فيها مدرِّسًا بالتعليم الابتدائي ، ثم في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٥ ، ثم في كلية دار العلوم سنة ١٩٥٠ حتى صار أستاذًا ورئيسًا لقسم النحو بها سنة ١٩٥٩ ، وفي سنة ١٩٦٦ كان بين نخبة من أساتذة الجامعات أنشأت جامعة الكويت ، وتولّى رئاسة قسم اللُّغة العربيَّة بها حتّى سنة ١٩٧٥ ، وقد اختير عضوًا بمجمع اللُّغة العربية بالقاهرة سنة ١٩٦٩ خلفا لمحمد فريد أبو حديد .

على أن بوادر نشاطه العلمي كانت قد ظهرت في وقت مبكر من حياته ، إذ حقَّق كتاب « متن أبي شجاع » بضبطه وتصحيحه ومراجعته سنة ١٩٢٥ وهو في السادسة عشرة من عمره ، أما في التاسعة عشرة من عمره فقد حقق الجزء الأوَّل من خزانة الأدب(٢) للبغدادي وذلك سنة ١٩٢٨ ، ثم أكمل أربعة أجزاء منها حال تخرُّجه في كلية دار العلوم سنة ١٩٣٢ .

على أن طريق اتِّصاله بالتُّراث ازدادَ توثُّقًا حين انضمَّ سنة ١٩٤٣ إلى لجنة إحياء تراث أبي العلاء المعرّي حين اختاره طه حسين ليكونَ زميلاً لمصطفى السقا ، وعبد الرحيم محمود ، وإبراهيم الإبياري ، والدكتور حامد عبد المجيد . وقد قامت هذه اللجنة بإخراج باكورة إنتاجها بمجلَّد ضخم هو : « تعريف القدماء بأبي العلاء » ، ثم أعقبته بخمسة مجلَّدات من « شروح ديوان سقط الزند » للتبريزي ، والبطليوسي ، والخُوارَزمي (٣) .

وقد أتمَّ تحقيقَ الحيوان للجاحظ في ثمانية أجزاء (٣٨٩٠ صفحة) فيما بين ١٩٣٨ - ١٩٤٧ ، و « مجالس ثعلب » ، وقد نالَ بِها جائزة مجمع اللُّغة العربيَّة في التَّحقيق والنَّشر سنة ١٩٥٠ ، وجائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي سنة ١٩٨١ ، والجائزة الثانية مناصفة بين الدكتور طه الحاجري ، والدكتورة بنت الشاطئ .

أما نشاطه المجمعي فمتعدِّد متنوع في لجان ، وجلسات ، ومؤتمرات منها عضوية لجان : المعجم الكبير ، والأصول ، والألفاظ والأساليب ، وإحياء التُّراث ، ولجنة الأدب ، ومكتب المجمع ، حتّى اختير أمينًا عامّا للمجمع في ٧ من يناير ١٩٨٤ حتى توفي سنة ١٩٨٨ .

قال عنه الشيخ محيي الدّين في استقباله بالمجمع :

« وجَميع ما يُقال عن الأستاذ عبد السلام هارون إنه شيخ في إهاب شابٍّ ، أو شاب في ملامح شيخ ، فأمّا أنَّه شيخ فإن سنوات عمره تنظمه في سلك مَنْ يُطلَق عليهم هذا الوصف . »

وحين نستعرضُ جهدَهُ في تحقيق لغة الشعر سنجد ذلك في أعماله كلها ، وذلك إمّا أن يكونَ العملُ المحقَّقُ شعراً خالصًا ، وإما أن يكونَ نثرًا يحتوي كثيرًا من الشّعر ، وبذلك يكونَ الشّعرُ هو معظم أعمال هارون ، وهو غالبيّتها سواء ما كان في شكل كتاب مثل :

« الحيوان » للجاحظ (٨ مجلّدات) ، و « البيان والتبيين » للجاحظ (٤ مجلّدات) ، و « رسائل الجاحظ » (٤ مجلدات) ، و « البُرصان » للجاحظ ، و « مجالس ثعلب » ، و « أنساب العرب » لابن حزم ، و « نوادر المخطوطات » (مجلّدان) ، و « شرح ديوان الحماسة » للمرزوقي (٤ مجلدات) ، و « معجم مقاييس اللُّغة » لابن فارس (٦ مجلدات) ، و « معجم شواهد العربيّة » (مجلدان) و « الاشتقاق » لابن دريد (مجلدان) ، و « تهذيب اللُّغة » للأزهري (مجلّدان) ، و « تحقيقات وتنبيهات في معجم لسان العرب » ، و « كتاب سيبويهِ » (٥ مجلّدات) ، و « خزانة الأدب » للبغدادي (١٢ مجلّدًا) .

أو ما كان في شكل مقالات مثل :

« من كُنَّاشَة النَّوادر » في ثلاث حلقات ألقاها في مؤتمر الدورة ٤٥ و٤٦ ، ونشرت بمجلة المجمع جـ ٤٥/ ٣٧ ، وتجربتي في إحياء التراث ألقاها في مؤتمر الدورة ٤٨ .

وفي صدارة أعمال الأستاذ عبد السلام هارون تأتي :

مكتبة الجاحظ (٤)

وهي جانب نثري اهتمَّ فيه الأستاذ هارون بتحقيق الشّعر ، وتمثّل ذلك في كتب التُّراث التي هي نثريَّة بطبيعتها لكنها لا تخلو من الشّاهد الشّعريّ مثلما نَجِدُ في مكتبة الجاحظ ، وعددها ١٨ مجلدًا ، و أوّلها كتاب (الحيوان) في ثمانية مجلدات ، وثانيها (البيان و التبيين) (٥) في أربعة مجلدات (١٥٧٧ صفحة) ، وثالثها (الرّسائل) في أربعة تضمُّ ٤٥ رسالة وكتابًا (٦) ، (فالعثمانية) (٧)، (فالبُرصان والعرجان) في مجلّدين .

والجانب الشّعري في هذه المكتبة جديرٌ بالاهتمام والدِّراسة بوصفه شاهدًا شعريًا من ناحيةٍ ، وبوصفه ينمُّ عن ذوق الجاحظِ واختياراته ومحفوظه من ناحيةٍ ثانيةٍ ، ذلك الإمام من أئمة البيان العربي ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٥٠ ـ ٢٢٥ هـ) الذي عاش العصر الذهبي للآداب والعلوم في عهد هارون الرَّشيد، وعهد المأمون، والَّذي عاصر أعلامًا أمثال: أبي عبيدة مَعمر بن

المثنى (١١٠ ـ ٢٠٩هـ) ، والمدائني (١٣٥ ـ ٢٢٥هـ) ، والكلبي (. . . ـ ٢٠٦هـ) ، والَّذي أصدر زهاء ثلاثمائة وستين مؤلَّفًا ضاع معظمُها ، واتَّسمَ تأليفهُ بالابتكارِ والطُّرافة والدعابة والفكاهة ، وقد كان له ورّاقون يكتبون عنه وله ، وهو أوّل واضع لكتاب عربي عن الحيوان ، وإن سُبق بمحاولات عن بعض الحيوانات وبخاصة الإبل والخيل لبعض الكتاب العرب ، ومن ناحيةٍ ثالثةٍ يمثِّل الجانب الشِّعرى جهداً من جهود الأستاذ هارون مع النَّصِّ الشِّعري ، وبخاصَّةٍ في مجال المكتبة الجاحظية تلك المكتبة الَّتى اهتمَّ بها هذا المحقِّقُ في باكورة حياتِهِ بمقالاتٍ متفرقة ينبغي أن نشيرَ إليها ، وأن تأخذ حقَّها من الاهتمام ، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك من قبل (٨) ، هذه المقالات هي :

- مكتبة الجاحظ المنشورة بصحيفة دار العلوم بالقاهرة إبريل ١٩٤٣ .
- حول كتاب الحيوان - ردٌّ على الأب أنستاس الكرملي ـ المقتطف نوفمبر ١٩٤٤ .
- الجاحظ والمعلِّمون - الكتاب أغسطس ١٩٤٦ .
- حول كتاب الحيوان ردٌّ على الأب أنستاس الكرملي ـ الثقافة ١٠٤ ، ١١٠ ، ١١٦ ، ١٢٥ .
- تبسيط كتاب الحيوان : تهذيب كتاب الحيوان ـ مطبعة الرسالة ١٩٥٧ ـ مجلَّد واحد في ٣٠٧ ص .

الحيوان

صدّر المحقِّق كتابَهُ بما يظهِرُ تأثُّره بالجاحظ بيانًا فقال في المطلع : « عمر الله باليقين قلبك ، وأفاض عليك من الخير ، وعقد بيننا وبينك سببًا من الرِّضا ، وحبَّب إلينا كما حبب إليك الحق ، وأمتع عينيك وقلبك بما سيطالعك من عجب الجاحظ . » (٩)

ويمضي في مقدمة مطولة مبيِّنًا صورة عن بيان الجاحظ ، وتأليفه ،وعصره ، ومنهجه ، وقيمة كتبه ، وذيوعها ، و دور كتابه الحيوان و منزلته ، و مصادر الجاحظ المتنوِّعة بين الشِّعر وغيره ، وهي :

القرآن الكريم ، والحديث الشَّريف ، والشِّعر العربي وبخاصَّةٍ البدوي منه ، وكتاب الحيوان لأرسطو ، وجهود المعتزلة وعلماء الكلام ، وخبرةالجاحظ الشَّخصيَّة ، ويبين المحقِّقُ أن الجاحظ لم يقتصر على الحيوان ومايمتّ إليه بسبب ، بل الكتاب معلمة كبرى مصوِّرة لثقافة العصر

العباسي بما حواه من معارف متنوِّعة ، وشعر عربي ، وأمثال ، وفكاهة [١٠] .

وأول عهد المحقِّق بالكتاب كان منذ سنة ١٣٥٣ هـ حين كان يقرأ أو يدوِّن تصحيحاته ، ثم شرع يقارن بين النسخ المخطوطة والمصوَّرة بتشجيع من الشيخ أحمد محمد شاكر .

وقد أضاف للكتاب ترتيبه ترتيبًا حديثًا دون إخلال بوضعه الأوَّل ، واضعًا عناوين إضافية ذات أقواسٍ خاصَّةٍ تمييزًا لها عمّا وضعه الجاحظ ، وفوق التَّحقيق والضَّبط نراه يهتمُّ بالنَّصِّ الشِّعري معنًى ولُغةً ، وشرحًا ، وضبطًا ، وإحالةً إلى المصادر ، من ديوان ومختارات ، وغيرها ، وقد يذكر توجيهات اللُّغويّين كما نراه في التَّعليق على قول كعب بن زهير :

لَقَدْ أقومُ مَقامًا لَوْ يَقومُ بِهِ يَرى وَيَسْمَعُ ما لَوْ يَسْمَعُ الفيلُ

حيث يذكر توجيه ابن هشام لإعراب هذا البيت في شرح : بانت سعاد . وبخاصَّةٍ أنَّ الشِّعر ينتشر انتشارًا كبيرًا في هذه الموسوعة مما جعله يصنع فهرسًا للأشعار والأرجاز [١١] .

البيان والتبيين [١٢]

وقد أشار في مقدمته إلى أنه : « أسْيَرُ كتب أبي عثمان ، وأكثرُها تداولاً ، وأعظمُها نفعًا وفائدةً ، فيه تخرج كثيرٌ من الأدباء ، واستقامت ألسنتهم على الطريقة المثلى » .

وفي هذا إشارة إلى النَّصِّ الشِّعري الذي دعاه إلى صنع فهرسٍ للأشعار والأرجاز [١٣] على نحو ما صَنَعَ في الحيوان .

نوادر المخطوطات

وفي صدارة ما حقَّقَهُ الأستاذ هارون مجموعة نوادر المخطوطات الَّتي اشْتَمَلَتْ على ٢٥ كتابًا ورسالةً ، وفيها من النَّصِّ الشِّعري ما فيها مما يكشف عن جهده في هذا المجال .

الجانب النَّظري والنَّص الشِّعري

وقد وجَّه الأستاذ هارون جهدًا نظريًا نحو النَّص الشِّعري ، سواء أ كان في مقالاته ، أم في كتابه « تحقيق النُّصوص ونشرها » الَّذي ظهرت طبعته سنة ١٣٧٤ هـ واضِعًا القواعد نحو :

ترجيح رواية على أخرى ، وتصحيح الأخطاء والتَّعريفات ، وضبط النُّصوص ، والتَّعليق عليها ، والمكملات الحديثة الَّتي تلحقُ بالكتاب ، وهو كتاب يُعدّ الأوَّلَ في نوعِه في العربيَّة حيث

يهتمُّ في فصولهِ بقضايا مهمة منها :

أصول النصوص : منازل النَّسخ ، وجمعها ، وفحصها ، ومعالجة النُّصوص : الرِّوايات ، والأخطاء ، وتصحيح التَّحريفات .

وقد كان هذا الكتابُ ثمرةً لخبرته وتجاربه ، وتجارب أساتذته وزملائه ، وهو أساسٌ من الأسس النَّظرية لتحقيق النَّصِّ الشِّعري ، بما فيها من ضرورة تحقق الصِّلة الوثيقة مع التُّراث بفروعه المختلفة نظرًا للوشائج المترابطة بين فروعه المختلفة ، وبما فيها من صبر ، وأمانة ، وكيف نرجِّح رواية على أخرى ، حتى تخرجَ النُّصوص في صورة أقربِ ما تكونُ إلى الصِّحة .

و فائدة هذا الكتاب - بالنِّسبة للنَّصِّ الشِّعري - لا تقتصرُ على جهد الأستاذ هارون في أعماله ، تلك الأعمال التى تنطق بمضمونها بطبيعة الحال. بل تتعدّاها إلى إرساء أسس التَّحقيق، وضبط النَّصِّ الشِّعري لدى المشتغلين بهذا الحقل ، وبذلك يمكن جعل هذا الجانب النَّظري أساسًا من أسس خدمة النَّصِّ الشِّعري في تراثنا العربي .

تحقيق النَّصِّ الشِّعري

يأتي في مقدمة ما حقَّقه الأستاذ عبد السلام هارون في الشعر:

كتب القصيد

ولقد كانت البداية العلمية لاهتمام الأستاذ عبد السلام هارون مع الأستاذ أحمد محمد شاكر بنشر نفائس الشعر في العصور الأولى وما بعدَها متمثِّلة في سلسلة (ديوان العرب ـ مجموعات من عيون الشِّعر العربي) الَّتى تضمُّ أربعة كتب هي (كتب القصيد) :

« المفضليّات » للمفضل [١٤] بن محمد بن يَعْلَى بن عامر بن سالم الضَّبِّي الكوفي اللُّغوي (ت ١٧٨) . وتضمُّ ١٣٠ قصيدة عدة أبياتها ٢٧٢٧ بيتًا ، وذلك سنة ١٩٤٢ . و « الأصمعيّات » [١٥] لأبي سعيد عبد الملك بن قُرَيْب بن عبد الملك الأصمعي وتضمُّ ٩٢ قصيدةً عدة أبياتها ١٤٣٩ بيتًا، وذلك سنة ١٩٥٥ . و « جمهرة أشعار العرب » لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي وتضمُّ ٤٩ قصيدة عدة أبياتها ٢٦٨١ بيتًا و « مختارات ابن الشَّجَري » المسمّاة « مختارات شعراء العرب » وتضمُّ ٦٥ قصيدة عدة أبياتها ١٣١٠ أبيات .

أي أن جملة هذه القصائد في (كتب القصيد) هذه بلغ ٣٣٦ قصيدة ، و كما يذكر

المحققان (١٦) :

« لم يكرَّر منها بين كتاب وآخر إلا ٣٠ قصيدة ، وفي هذا التكرار فائدة ، من زيادة أو اختلاف رواية أو نحو ذلك ، وعدد أبياتها ٨١٥٧ ، وقد يزيد هذا العددُ بعد التَّحقيق والتَّصحيح . وشعراؤها ١٥٥ شاعرًا ، كلهم ممن كان في الجاهلية أو صدر الإسلام ، ومن شعرهم أكثر شواهد العربيَّة ، في الغريبِ والبلاغةِ والنَّحوِ والتَّصريفِ » .

وفي ذلك ما يكشف عن أهمية هذه الكتب في مجالِ الشِّعر العربيِّ ، وأهمِّيَّة دور التَّحقيق في هذا المجال .

وقد بيَّن المحقِّقان منهج التحقيق في مقدمة الجزء الأوّل من هذه المجموعة أو السلسلة (المفضليّات) ، وهو منهج جديرٌ بالتأمُّل . يقولان عن ذلك (١٧) :

« وقد حاولنا أن نعرض هذا الشِّعرَ على القارئ أجمل عرض وأوضحه وأوجزه ، فلا نعرض لاختلاف الرُّواة فى الرِّواية ، إلا أن نُضْطَرَّ إلى ذلك اضطرارًا ، وإنَّما نُعرّف الشّاعر إلى القارئ تعريفًا موجزًا كافيًا ، ثم نذكر جوَّ القصيدة وما قيلت فيه من أغراضٍ ومعانٍ وتاريخٍ ، ثم نُخرِّجها فنذكر ما وصل إليه عِلْمُنا من مواضعِ وجودِها ، أو وجود أبيات منها ، في الكتب الأصول المعتمدة . وقد رَأيْنا أن كثيرًا من هذا الشِّعر أو أكثره ، مستشهد به في لسان العرب ، وفي معجم البلدان ، فوجدنا أن لو نَصَصْنا على موضع كلِّ بيتٍ منه فيهما لطالَ الأمرُ جدًّا ، فتركنا النَّصَّ على ذلك ، لأن سهلاً على القارئ ، أن يَجِدَ ما يريد في هذين الكتابين المرتبين على الحروفِ .

« ثم نفسِّر كلَّ بيت بشرح ما فيه من الغريب شرحًا بيِّنًا ، لا إخلال ولا إطناب . وإن كان في معنى البيت خفاء لا يكفي في بيانه شرحُ الغريب ، فسّرنا معناه تفسيرًا وسطًا ، لا يتجاوز ما يَجِبُ لإيضاحه ، مراعين في ذلك حال القارئ المتوسِّط . »

وقد حرص التَّحقيق على أن يذكرَ للقصائد أرقامًا متتابعة في كلِّ كتابٍ من الكتب الأربعة ، وعلى وضعِ رقمٍ لكلِّ بيت مساعدةً للإحصاء ، والفهرسة ، وجعل في الفهرس الرقم الأوَّل للقصيدة والثَّاني للبيت .

وتعامل الأستاذ عبد السلام هارون مع النَّصِّ الشِّعري لا تعسُّف فيه ولا تصنُّع ، ولا افتعال

ولا تكلُّف ، فهو أمين في الرجوع إلى مصادر شرح النَّصِّ وتفسيره ، وهذا ما تَكْشِفُ عنه مقدمة « المفضليَّات »[١٨] :

« عُنينا باختيارِ أجودِ الأقوالِ وأصحِّها وأنقاها لفظًا ، وأبلغها عبارةً ، مما نقل أبو محمد الأنباري في شرحِهِ إيّاها عن الأئمة من شيوخه وتميُّزهم، وحرصنا في هذا على إثبات لفظِهِ، محافظة على قيمته التّاريخية ، وما حَوى من دقَّةِ التَّعبير ، وفصاحة القول ، وجزل الكلام ، إلا أن يكونَ ما قاله خطأ فنتجاوزه إلى الصَّواب أو مقصرًا فنلجأ إلى البيان ، ولا ما أهمل شرحه ، مما كانَ في عصره معروفًا، فصار في عصرنا غريبًا . »

التَّرجمة

ويحرص التَّحقيق على ذِكْرِ ترجمة الشّاعر، وقد لا يجدُ المحقِّقُ ترجمةً ، عند ذلك يشير مثل إشارته إلى الشّاعر أبي الفضل الكناني :

« لم نجد له ترجمة و لا ذكرًا في غيرِ هذا الموضع » ،و لا يكتفي بعرض التَّرجمة الموجزة فحسب ، بل يتحرّى الدقَّةَ في نسبة النَّصِّ لصاحبه أوّلاً ، ثم يميِّزُ بين الأشخاص المتشابهين ، فيدفعُ اللَّبس ، وينحّي التوهُّم، وذلك كما رأينا في ترجمة شاعر الأصمعيّة رقم ٢٢ : سَعْيَة بن العُرَيْض اليهودي ، إذ يُنبِّه إلى وجود شبيه باسمه وهو ابن أخيه ؛ سعية بن العريض السَّموأل بن العريض بن عادياء « كان مسلمًا وعمَّر طويلاً ومات في آخر خلافة معاوية » ولهذا يخالف المحقِّقُ ما ذكره الحافظ بن حجر في (الإصابة) من خلط بين الشَّخصين ، ويؤيد ما ذهب إليه صاحب الأغاني من صواب ، كما يصوِّب نسبته إلى تيماء لا إلى خيبر ، ثم يورد طائفة من الخلطِ في هذا الاسم: سعية – شعبة – سعيد – سعنة .

وتسعف هنا الدِّقّة اللُّغويَّة ، والأمانة العلميَّة مع المراجع كما هو واضح .

الدقة اللغوية

وفيما حقَّقه الأستاذ عبد السلام هارون نجد الدِّقَّة اللُّغويّة في تحقيق النَّص الشِّعري ، فها هو ذا يضع تعليقات إضافيَّة للأصمعيّات يشيرُ فيها إلى تَحرّي الدقة اللغوية ، مثل إشارته إلى ضبط كلمة « بشُرْبة » الّتي وردت بالضَّمِّ في أصل الأصمعيّات وفي القاموس ، لكن اللِّسان يفتحُ الشّين .

كذلك جملة « فانعق بشاتك » الّتي وَرَدَتْ هكذا في الأصمعيّات ولم يجد المحقّق للبيت مرجعًا لذا رأى أن الوجه « فانعق بشائك » بالجمع .

كذلك كلمة « ينقض » في الأصمعية ٢٣ بالمعجمة لا المهملة استنادًا إلى المصادر .

وفي هامش الأصمعية رقم ٢ نجد تعليقًا على كلمة الموسّق من البيت :

إذا قُلْتَ تَزهاهُ الرياحُ دنا له　　　رَبابٌ له مثلُ النّعام الموسّق

« لم نجد وزن التّفعيل من الوسق ، والوسق : التّحميل أو الطّرد والسّوق ، فلعلّه اشتقاق من أحدهما » .

وقد يواجه اللّغة الشّعرية بأمانة علميّة لا تقطع عنه الشّكّ ، من ذلك تعليقه على البيت الرّابع والثلاثين من الأصمعيّة الثّانية وعلى كلمة « شقًا » من قول الشّاعر خُفاف بن نَدْبَة :

أَسالَ شَقًا يَعْلو العِضاة غشاؤُه　　　يُصَفِّقُ في قيعانِها كلُّ مَصْفَقِ

يقول (١٩) :

« يبدو لنا أنه اسم مكان بعينِهِ ، ولعلّه واد سال فيه الماء » .

فلا يجد بأسًا من استخدام كلمة « لعل » كما يستخدم كلمة « الظاهر » في هامش آخر (٢٠) .

وإن غابت الملاحظات العروضية في ثنايا التّحقيق ، من ذلك ما نلاحظه من خلل موسيقيٌّ في هذا البيت من الأصمعيّة ١٥ ، الّذي ورد دون ملاحظة على هذا الخلل في الشّطرِ الثّاني مع أن المحقّق علّق على كلمة لنفسه :

فَإنْ يَكُ غَثًا أو سَمينًا فإنَّني　　　سَأَجْعَلُ عَيْنَيْهِ لنَفْسِهِ مُقْنِعًا

غير أن من الدّقّةِ اللّغويّة الّتي لا تنكر تنبُّه التّحقيق للكلمة المحذوفة ، والاهتداء إليها بحسٍّ لغوي ، مثلما نرى في كلمة « الرُّقى » الّتي كانت محذوفة من الشّنقيطيّة وموضعها كان بياضًا ، وقد ذكرها المحقّقان :

يُعْقَدُ في الجيدِ عليه الرُّقى　　　مِنْ خيفةِ الأَنْفُسِ والحاسِدِ

جوُّ النص

وفي كلِّ نصّ نَجِدُ الحرصَ على ذِكْر ما تَدورُ حوله القصيدةُ - بإيجازٍ - بالإحاطة المختصرة

بموضوعها ومعانيها يتساوى في ذلك النَّصُّ الطويلُ أو القصير .

وقد لا يجدُ البعضُ عظيمَ جَدْوى في التَّعريفِ بجوِّ النَّصِّ انطلاقًا من النَّصِّ ، أو استنادًا للمصادر . لكن جَدْوى ذلك تتَّضِحُ من اكتشاف تجزيء النَّصِّ إلى نَصَّيْن ، ثم إلى نسبة النص لغير صاحبه ، كما حدث للأصمعيَّة ٢٥ ، وتاليتها : الأصمعيَّة ٢٦ ، والأولى نسبها الأصمعيُ - حقّا - لكعب بن سعد الغنوي ، وكما يقول المحقِّقان : « لعلَّ الأصمعي أخْطَأ أو وَهِمَ » حين نسب الجزء الثاني لشاعر مجهول هو : غُرَيْقَة بن مُسافع العبْسي ، وهذا الاسم المجهول ضبط هكذا في الشنقيطية ، وبالعين المهملة بغير ضبط في الأوربية ، ولم يجد المحققان له ترجمةً ولا ذكرًا إلا خبرًا في الاشتقاق لابن دريد . ولهذا رأى المحققان - بحقٍّ - أن الأصمعيَّتين نص واحدٌ ، وقصيدة واحدة للشّاعر الأوّل ، وأن قسمها الثّاني سبق قسمها الأوّل ، من متابعة جو النَّصِّ ، ثم يذكر المحقِّقان في التَّخريج قول الأصمعي عنها :

« ليس في الدنيا مثلِها » وقول العسكري : « قالوا : ليس للعرب مرثيَّةٌ أجودُ من قصيدة كعب ابن سعد التي يرثي فيها أخاه . »

كما يذكر المحقِّقان أنهما لم يجدا أحدًا قَسَّمها لشاعرين إلا الأصمعي ، بل إن القسمَ المنسوبَ للمجهولِ أوّله مشهور ومنسوب لكعب في أكثر الروايات وهو :

تَقول سُلَيْمَى ما لِجِسْمِكَ شَاحِبًا   كَأَنَّكَ يَحْميكَ الشرابَ طبيبُ

وحقّا ما ساقَه المحقِّقان من حُجَج تَستَنِدُ للمصادر أوّلاً ، ثُم إلى سياقِ النَّصِّ وحركة المعنى فيه حيث يبدأ الشّاعر - في رِثَاء أخيه - في محاورةِ سُلَيْمى في أسباب حزنِهِ ، ثم ينتقل إلى خبر أخيه . والحقُّ أن آخر الجزء الموجَّه لسُلَيمى بدأ الشّاعرُ فيه الحديثَ عن أخيه ، ثم أكمله في الجزء الآخر ، فالمعنى يُؤيِّد ذلك حقّا ، إضافة إلى موسيقى النّص - فيما نرى - من بحر الطَّويل ، ورَويّ الباء المضمومة المرْدفة بالواو والياء .

تشابه الشُّعراء والأبيات

وفي تحقيق النَّصِّ الشِّعري نجد الإشارة إلى ما يوجد بين الشُّعراء من تشابه، ونسوق لذلك هذه الأمثلة من هوامش الأصمعيّات :

عند شرح قول خُفافِ بن نَدْبة [٢١] :

يَجُرُّ بأكْنافِ البِحار إلى الملا رَبابًا لَهُ مثلُ النّعامِ الْمُعَلّقِ

نجد الإشارة إلى تشابه ذلك مع قول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت :

كأنّ الربابَ رَوَيْن السحابَ نعام تَعَلّق بالأَرْجُلِ

وعند شرح قوله أيضًا [٢٢] :

مُتَطَلّعٌ بالكَفِّ يَنْهَضُ مُقْدِمًا مُتَتابِعٌ في جَرْيه يَعْبوبُ

نجد الإشارة إلى قول عبد المسيح بن عسلة : « إذا أواضع منه مرّ منتحيًا » (في المفضلية رقم ٧٣).

وعند تخريج الأصمعية [٢٣] رقم ١٦ للأجدع بن مالك الهمداني نجد إشارة إلى تشابه أبيات مع بعض أبياتها في : معجم البلدان ٣ / ٢١٢ ، وفي سيرة ابن هشام ٩٢٤ ، والمفضلية ٤٤ .

وفي القصيدة ٢ من الأصمعيات نجد هذا التّشابه بين البيتين ٣١، و ٣٢ دون تعليق من التّحقيق ، وهو تشابه يبدو في الشّطر الثّاني من البيتين :

يَجُرُّ بأكْنافِ البِحار إلى المَلا رَبَابًا لَهُ مثلُ النّعامِ الْمُعَلَّـقِ

إذا قلتَ تَزْهاهُ الرياحُ دَنا لَـه رَبَابٌ له مِثْلُ النّعام الموسَّقِ

النص بين « المفضليات » و « الأصمعيات »

ومن منهج تحقيق النَّص الشّعري ما يتّصِلُ بنسبةِ الاختيار إلى صاحبه حيث يَرى المحقّقان أن المفضليّات ليْسَت كلّها من اختيار المفضّل الضَّبّي . بل ليس له فيها إلا القليل ، وإلا أن قرأ عليها بعضَها تلميذُه أميرُ المؤمنين المهدي حين ولي العهد لأبيه أبي جعفر المنصور ، ثم قُرئت عليه بعد ذلك ونُسبت إليه ، ويَريان أنّ أصلَها سبعون ، ثم زيدت عليها زيادات مثل البيت ١٥ من القصيدة ٧٦ :

إذا ما فُتّنهُ يومًا برهنٍ يَعزّ عليه لَمْ يرجعْ بحيْن

وعلى هذا فهناك قصائد من الأصمعيّات أُدخلت في المفضليّات . وقد ساعد المحققين على هذا

الحكم ما لاحظاه على (مجموع أشعار العرب) جمع المستشرق وليم بن ألورد البروسي [٢٤]، ثم ما لاحظاه على النُّسخة المخطوطة بدار الكتب المصرية بخط العلامة الشَّنقيطي نقلاً عن النُّسخة المخطوطة المحفوظة بخزانة كوبريلي فوجدا مخالفة تامَّةً للنُّسخة المطبوعة ، مما دلَّ على أن المطبوعة طبعت عن نسخة سقيمة غير معتمدة ، ويذكُرُ المحقِّقان لذلك أمثلة في مقدِّمة « المفضليّات » [٢٥]، وقوى ذلك هذه العبارة في نسخة الشنقيطي :

« كملت ‹‹ المفضليات ›› وسائر الزيادات ولله الحمد وخالص الشكر، وهذه بقية ‹‹ الأصمعيات ›› التي أُخِلَّتْ بها ‹‹ المفضليات ›› . » [٢٦]

وصدّر المحقِّقان « الأصمعيات » [٢٧] بهذه الجملة تأكيداً لما قامَ عليه منهجهما في التَّحقيق، ثم قاما بنقد صنيع ابن الورد الَّذي يتمثَّل في أمور هي : اعتماده على نسخة سقيمة لا يوثق بها ، وقلة تمرُّسه بلغة العرب ، وحرِّيته في التصرّف في ترتيبها ترتيبًا غير أمين ، حيث رتَّب القصائدَ على القوافي على حروف المعجم ، وحذف منها ١٩ قصيدة بحجة تكرارها في المفضليات ، ثم نقض حجَّته فأثبت أصمعيات على أنها مفضليات وحذف ما حذف منها على نحو ما فصَّل المحقِّقان في مقدمتهما .

وقد حرص المحقِّقان في معرض الموازنة بين هذين المصدرين وتحريرهما، ونقد مناهج المستشرقين ـ حرصًا على التَّنبيه على الأصمعيَّة الَّتي ذُكرت في المفضليات وذلكم منذ الأصمعيَّة رقم ٧١ حتى ٨٩ حتى ذكرت في المفضليات، ثم عقدا مقارنة بين هذه وتلك مع النَّصِّ على الزِّيادة و النقص ، و قد أشارا إلى أن هذه الأصمعيات جميعها لم تَرِدْ في النُّسخة الأوربية المطبوعة [٢٨].

أما في الحيوان فقد حرص الأستاذ هارون على المقابلة بين نسخ الحيوان المختلفة، ما وافق منها نسخة الساسي، وما خالفت فيه نسخة كوبريلي سائر النُّسخ في ترتيبها [٢٩].

البيان والتبـين

ومن الجدير بالذِّكر الإشارة إلى تنويه الأستاذ هارون إلى أن اسم كتاب الجاحظ هو « البيان والتبيُّن » وقد حاورته في ذلك في حديث منشور [٣٠] فأجاب :

« أنا معك في أن المعروف المتداول في اسم هذا الكتاب هو « البيان والتبيين » ، ولكن طبيعة

الأمور ترى أن هذه التَّسمية لا تتمشّى مع المنطق ، فإن البيان هو التَّبيين بعينه، ونحن نربأ بالجاحظ أن يقعَ في مثل هذا العيب في تسمية أشْهر كتبه وأسْيرها .

« والدّارس لهذا الكتاب يرى أنه ذو شقين متداخلين :

« الشّق الأوّل هو ما اختاره الجاحظ من النُّصوص والأخبار والخطب والوصايا ، وكلام العرب والزُّهاد ونحو ذلك ، وهو ما يعنيه الجاحظ بكلمة « البيان » ، والشّقُّ الثّاني في هذا الكتاب نظرات فاحصة في نقد نصوصه ، وفي الكلام بصفة عامة تسمّى بعد ذلك بفنٍّ « النقد » فهذه النظرات وهذه القواعد الَّتي ساقها الجاحظ هو ما عناه بكلمة ‹‹ التَّبيُّن ›› .

« هذا من ناحية ، وهناك ناحيةٌ أخرى تاريخية وثائقية ، فإنّ النُّسخ العتيقة من هذا الكتاب - وقد أثبتّ صورتها في تقديمي للكتاب - تقطع بأن عنوانه هو ‹‹ البيان والتبيُّن ›› ، وهذا يجده القارئ بوضوح في مصوَّرة مخطوطة كوبرلي المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم (٤٣٧٠ أدب) ، وتاريخ كتابتها هو سنة ٦٨٤ هـ، وكذلك نقرأ هذا العنوان بوضوح في مصورة مخطوطة فيض الله ، وهي في معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية تحت رقم (٨٨٧) وعندي بحمد الله صورة أخرى منها، وهذه النُّسخة مكتوبة بخط أبي عمرو محمد بن يوسف بن محمد حجاج اللخمي، وقد قرأها وراجعها على الإمام أبي ذر بن محمد بن مسعود الخشني في سنة ٥٨٧ هـ، وكتب هذا النّاسخ أنه وجد في آخر السفر الذي نسخ منه الثُّلث الثّالث من هذا الكتاب ما نصه :

« كتب هذا السفر ، وهو مشتمل على جميع كتاب ‹‹ البيان والتبيُّن ›› من نسخة أبي جعفر البغدادي ، وهي النُّسخة الكاملة ، فتمَّ بعون الله وتأييده في غرة ربيع الآخر من سنة سبع وأربعين وثلثمائة » أي بعد وفاة الجاحظ بمدة لا تزيد على ٩٢ سنة .

وسأعيد هذه التَّسمية الصَّحيحة إلى نصابها في الطبعة الخامسة إن شاء الله . »

هذا هو ما صرَّح به الأستاذ هارون لي ، أثْبِتُه كاملاً ، وأضيف إليه أن المرزوقي المتوفَّى سنة ٤٢١ هـ بعد الجاحظ (٢٥٥ هـ) بأمدٍ طويلٍ نراه يصدر كتابه (شرح الاختيار المنسوبِ إلى أبي تمام الطّائي المعروف بكتاب الحماسة) بقوله في جملة الافتتاح (ص ٣) :

« الحمد لله خالق الإنسان متميِّزاً بما علمه من التَّبيُّن والبيان » مما يؤكِّد التَّسمية المطروحة الآن.

مصادر التحقيـق ومراجعه

يأتي الشعر في مقدمة ما يرجع إليه الأستاذ عبد السلام هارون في تحقيق ما حقّقه سواء أ كان هذا المحقّق من كتب الشّعر والقصيد ، أم من الكتب النّثرية ، ذلك أن الشّعرَ المحقّق إمّا أن يكونَ مستقلا أو مفردًا أو يكونَ ضمن الكتب النّثرية شائعًا فيها بشكلٍ واضح ، وإذا أحصينا كتب الشّعر بالنّسبة لغيرِها وجدنا أن معظم المصادر من كتب الشّعر.

ولهذا نجد مصادر التحقيق ممثلة في :

(أ) ديوان الشعر

وهو في ذلك يرجع – دون مبالغة – إلى معظم دواوين الشّعر العربي القديم ، ونسوقُ لذلك مثالاً مما نجده في مصادر تحقيق البيان والتبيُّن للجاحظ ، حيث نلتقي بالدواوين التّالية لكلٍّ من :

الأخطل، أبي الأسود الدؤلي ، الأعشى ، امرئ القيس ، أوس بن حجر ، بشر بن أبي حازم ، أبي تمام ، جران العود ، جرير ، حاتم الطائي ، الحارث الذبياني ، حسان بن ثابت ، الحطيئة ، الحماسة للبحتري ، ولأبي تمام ، ولابن الشَّجَري ، وديوان حميد بن ثور ، وهكذا حتّى يَصِلَ عدد الدواوين إلى ٥٣ ديوانًا من بينها ديوان الهذليين ، ومثل ذلك ما نراه في سائر ما حقق من كتب النّثر.

(ب) الشروح

و هناك لون آخر من ألوان مصادر النّصِّ الشّعري وبخاصّة شرحه و تفسيره ، و معرفة مضمونه ، وهي الشّروح مثل :

شرح أبيات الكتاب للشّنْتمري (بهامش كتاب سيبويه) ، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي، وشرح ديوان المتنبّي للعُكْبُري ، وشرح القصائد العشر للتّبريزي ، وغيرها من الشّروح .

(جـ) أمّهات المصادر الأدبية

هذا إلى جانب أمّهات المصادر مثل : الأغاني ، والأمالي ، والعمدة ، والكامل. . . إلخ ، وقد أشاد بجهد ابن قتيبة (٢١٣ هـ - ٢٨٦ هـ) في هذا المجال بما وثّق من نصوص الحيوان ، إذ كان الجاحظ قد أجازه برواية بعض كتبه كما يذكر ابن قتيبة [٣١] .

(د) المعاجم ، والكتب المتنوّعة في اللغة والتّاريخ

شرح ديوان الحماسة لأبي تمام

لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت ٤٢١ هـ)

في مجال تحقيق النّصِّ الشّعري هناك جانب تعاون فيه الأستاذ عبد السلام هارون مع غيره، مثلما رأينا في (كتب القصيد) [٣٢] الّتي تعاون فيها مع الأستاذ أحمد محمد شاكر، ومثل تعاونه في كتب أخرى مع كلٍّ من : السّقا ، و الإبياري ، و أحمد عبد الغفور عطّار ، و عبد العال سالم .

وهناك جانب يلتبس على البعض فيظنُّ تحقيقه مشتركًا بين الأستاذ هارون وأحمد أمين، ذلكم هو « شرح ديوان الحماسة » الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥١ عن لجنة التأليف والترجمة والنشر، وقد سمّي صانع الشّرح هذا الكتاب (شرح الاختيار المنسوب إلى أبي تمام الطّائي المعروف بكتاب الحماسة) .

والّذي يوقعُ في اللّبس أمور منها وجود اسم أحمد أمين . بل سَبقَهُ اسم الأستاذ هارون ـ على صفحة الغُلاف بعد كلمة (نشره). ، ومنها ذلك التّصدير الّذي استغرقَ صفحتين وسبعة أسطرٍ بقلم أحمد أمين وفي نهاية قوله :

« وقد اشتركت في إخراجه مع الأستاذ المحقِّق عبد السلام هارون. والحقُّ يقال إنه كان له حظ في نشره أكثر من حظي ، فله الشكر على ما بذل من جهد في إخراج الكتاب ، وفي نسبة ما ورد في الشَّرحِ إلى قائلِهِ ، والتّعريف بأعلام الشُّعراء وغيرهم ، وتصحيح ما حصل فيه من خطأ النّاسخ ، ووضع فهارسه . . . » [٣٣]

وفي تفصيل ما ذكرهُ أحمد أمين ما يعني أن جهد التحقيق كاملاً وقع على عاتق الأستاذ هارون ، فما التّحقيق إلا هذه الخطوات المذكورة في هذه السُّطور.

وإذا انتقلنا إلى مقدمة الأستاذ هارون [٣٤] وجدناه يحدِّثنا بعد الكتابِ وصاحبه عن خطوات التّحقيق : مصادره ، ونسخة المخطوطة وعددها سبع عشرة نسخة ، والنُّسَخ المعتمدة في التحقيق وهي أربع ، ومنهجه في التّحقيق ، وما صنعه من فهارس واستدراكات .

وأهم من ذلك كله خاتمة هذا التقديم ، ونذكرها كما ذكرنا خاتمة تقديم أحمد أمين لأهمية

الخاتمتين علميًا ؛ وقد كُتِبَتا في ٣٠ من المحرم ١٣٧١ هـ/ ٢١ من أكتوبر ١٩٥١ :

« وبعد ، فإن صاحبَ الفضلِ الأكبرِ في إخراج هذه النشرة الأولى من هذا الكتاب الجليل ، هو أستاذنا الكبير « الدكتور أحمد أمين بك » ، فهو الّذي اقترح أن ينشر هذا الكتاب ، لما له ولمؤلِّفه من خطرٍ ، كما أقرّ إخراجه في لجنة التّأليف والتّرجمة والنشر ، التي كانت لمصر والعالم العربي بمثابة جامعة علمية عاملة ، بما أظهرت للمثقفين من آثار التّأليف في الشّرق والغرب ، وقد اشترك - حفظه الله - في وضع منهج الإخراج ليبدو الكتاب في هذا الوضع العلمي الحديث ، كما تفضَّلَ بمراجعة ما صنعت لتحقيق هذا الكتاب مراجعة دقيقة فله من الله ومن العلم خير الجزاء . »

وهذه السُّطور تجيب عن أي تساؤل ، وتضع الأمور في نصابها .

وبالرّغم من ذلك فإنه بعد مرور ثلاثين عامًا على هذا الواقع أدرتُ حوارًا علميًا مع الأستاذ هارون [٣٥] انتهزَ الرجل فرصة سؤال لي فقال :

« وأحبُّ - بهذه المناسبة - أن أنبِّه على خطإٍ تاريخي في نسبة تحقيق شرح الحماسة للمرزوقي ، والناس يخطئون فيجعلون هذا التحقيق مشتركًا بيني وبين الأستاذ أحمد أمين ، وإنما المشترك بيني وبين الأستاذ أحمد أمين هو عمليّة النّشروالإعداد فقط ، كما هو ظاهر وبارز ومكتوب على وجه الكتاب ، وأما التّحقيق فهو خاصٌّ بي باعترافِ الأستاذ أحمد أمين فيما كتبه بقلمه في الصّفحة الخامسة من المقدِّمة ، وقد كان في ذلك أمينًا حقًا . »

وإذا عُدْنا لمقدِّمة الأستاذ هارون وجدناه يذكر رجوعه إلى جهده في تراجم شعراء الحيوان للجاحظ والبيان والتبين له كما أفاد من جهد العلامة الشيخ أحمد محمد شاكر في تحقيقه (الشِّعر والشُّعراء لابن قتيبة) .

كما قام الأستاذ هارون بمعارضة الشّيخ واقفًا على ما فيها من خلاف ، كما قارن هذا الشّرح مقارنة تامة بشرح التّبريزي (المرزوقي متقدِّم على التّبريزي ، وبين وفاتيهما نحو إحدى وثمانين سنة ، تُوفِّي التّبريزي سنة ٥٠٢ هـ ، والمرزوقي سنة ٤٢١هـ ، وتُوفِّي أبو تمام سنة ٢٣١ هـ) ، ومن المقارنة لم يترك فائدة إلا أثبتها في الحواشي وبخاصّةٍ ما يتّصِلُ برواية المتن ، أو تحقيق الأخبار وتوضيحها ، أو ما كان فيه تأييد للمرزوقيّ أو طعن عليه .

كما اصطحبَ شرحَ مُشْكلِ أبيات الحماسة لابن جنّي وأثبت منه ما كان ضروريّا ، كذلك كتاب المبهج لابن جنّي .

وقد حرص هنا على ما حرص عليه في تحقيق الشعر دائمًا من :

التَّرجمة للشُّعراء ، وذكر مراجع التَّرجمة . . إلخ ، كما عني عناية خاصة بتعيين أسماء المجهولين من شعراء الحماسة الذين عبر عنهم أبو تمام بقوله : « وقال آخر » ، أو بعض شعراء قبيلةٍ ما من قبائل العرب .

والنّاظر في تعليقات المحقِّق وهوامشه يرى كيف خدم النَّصَّ الشِّعريَّ وأخلص له لغويّا وأدبيّا ، حتّى يمكن القول إن صُلبَ عملية التحقيق لدى الأستاذ هارون كان شعريّا في أساسه ؛ إذ يحتلُّ الشِّعر المنزلة الأولى فيما بذله من جهدٍ علميٍّ في هذا الدّيوان وغيره من كتب الشِّعر . بل في كتب النَّثر أيضًا التي لم تَخْل من الشِّعر بطبيعتها ، كما قدَّمنا .

نموذج من اختلاف التحقيق

من الطريف أن نشير إلى ما وقفنا عليه من اختلاف بين صورتين للتَّحقيق عند الأستاذ هارون حول بعض تراث الجاحظ ، وذلك في عمل طُبِعَ مرَّتين في صورتين متغايرتين ، حيث أخرج الأستاذ هارون رسائل الجاحظ ، ومن بينها (رسالة الجدِّ والهزل) (٣٦) ، ثم أخرج نصوصًا مختارة من رسائل الجاحظ ، ووردت هذه الرِّسالة مختلفة في الطَّبعتين .

ونجد الاختلاف في الصُّور التالية :

١ - زيادة كلمات في المختارات ، مثل :

نعم - عزائي - لك - كالانتهاز - كل .

وغيرها من الكلمات التي لا توجد في الرسائل الكاملة .

٢ - زيادة كلمات في الرَّسائل الكاملة ، مثل :

ولو كان لي - ومعه من الخرق بقدر الفطر .

وغيرها من الكلمات التي لا توجد في المختارات .

٣ – المغايرة بين النسختين، مثل :

جملة أبقاك الله في المختارات نجدها في الكاملة: جعلت فداك ذلك في الكاملة ـ ذاك في المختارات.

بيان. . . ثبات في. . .

الجليس المداخل. . الجليس والمداخل في المختارات.

وهكذا تردُ أمثال : إحراقها – إحراق أهلها ، قوة وقوى ، يبغي – يتقي – كأنك – فأنك – لقد – قد ، مواساتك – مؤانستك – بقيت – أبقيت ، المنافق – للموافق .

وغيرها من الكلمات التي أحصيناها ، ونكتفي بما ذكرناه هنا مطمئنين إلى أن الدِّقَّة في جانب الرِّسائل الكاملة لا المختارات .

الفهرسة

لا مُراء في جدوى الفهرسة ، وشدّة فائدتها للمطَّلعين ، والقُرّاء بعامَّة ، والمتخصِّصين بوجهٍ خاص ، وتزاد هذه الفائدة ، وتصبح ضرورةً حتميَّة بالنِّسبة لأولئك المتخصِّصين ، إذ ترشدهم إلى موضوعهم بيسر، وتمكِّنُهم من مادتهم من أيْسرِ طرق ، بل لعلّي لا أبالغُ إذا قلت إن هذه الفهارس المتنوعة كثيرًا ما توحي للباحثين بفكرةٍ أو خاطرةٍ ، أو قضية ، أو موضوعٍ مما يُعدُّ تطويرًا لحقول البحث ، وتنمية لمجالاتها فضلاً عن تحقيق السُّرعة والسُّهولة في بلوغ الهدف العلميِّ .

وقد شهدت الفهرسة جهودًا قديمةً وحديثةً في هذا الصدد وزادت أهمِّيَّتها في العصر الحديث مع تدفُّقِ النِّتاجِ الأدبيّ : التُّراثيّ والمعاصر تدفُّقًا كبيرًا جعل مهمَّة الإحاطة به شاقّة وعسيرة ، ومن هنا باتت أهمية فهرسة النَّصِّ الأدبيّ استعانةً بتطوير علوم الحاسب ، ويهمُّنا الآن ، النَّصّ الشِّعريّ ، وقبل أن نقف على وجوه إسهام الأستاذ عبد السّلام هارون في هذا المجال نود أن نشيرَ إلى أنه طوّر هذا المنهج ووسّع آفاقه بعد أن شهدت السّاحة الأدبيَّة محاولات عامَّة لدى كل من: عبد الجواد الأصمعي ، في كتابه (فهرس أبجدي لكتابي الأمالي ، والتنبيه وحواشيهما) [٣٧] ، وكرنيكو في (فهرس الشَّواهد الشِّعريَّة لكتاب الأمالي للقالي) [٣٨]، ومحمد سيد كيلاني في (فهارس كتاب الكامل في اللُّغة والأدب والنَّحو) [٣٩]، عبد العزيز الميمني في (فهارس سمط اللآليء والأمثال السائرة) [٤٠].

أي أن الأستاذ عبد السّلام هارون كان قد بدأ الاهتمام بفهرسة الشعر، إلى جانب اهتمامه الأصيل بعمليّة التّحقيق المتكاملة، وهناك محاولات قديمة [٤١]، وأخرى حديثة ، فإلى أي حدٍّ قامت محاولاته في هذا المجال بدورها المحدّد لها ؟ وإلى أي حدٍّ كانت منزلة محاولته بين محاولات الآخرين السّابقة له والمعاصرة على حدٍّ سواء ؟ منذ بَدأ التّحقيق سنة ١٩٣٨ وواصل مسيرته محقّقًا ومؤلّفًا ما يربو على ١٢٠ عنوانًا بين التّحقيق والتّأليف بلغ عدد صفحاتها ما يربو على ٤٤ ألف صفحة .

ويكفي أن نذكر مثلاً في هذا الصدد كتابه (الميسر والأزلام) ، وهو كتيِّب صغيرُ الحجم ، لم يتجاوز عدد صفحاته ٩٦ صفحة ، وهو حين يخْرِجُهُ لا يُخْرِجُهُ مجرّدًا من الفهارس ، بل يحرص على أن يضع فيه خمسة فهارس في عدد من صفحات ، إيمانًا [٤٢] منه بأنه ليس من المستساغ أن نهملَ الفهارسَ ، وقد شهدنا المنجزات الفنيَّة في عالم الطِّباعة ، وما نجده من بونٍ شاسعٍ بين حال الكتاب الآن ، وما كانت عليه من قبل ، مما يوجب وجود الفهارس الفنيَّة والتّحليليّة، لا سيَّما وبعض ما حقّقهُ من كتب وقع في مجلدات عديدة ، فمنها ما كانَ عددُ مجلّداته ثمانية مجلدات ، ومنها ما كان ستة ، أو أربعة ، وهو مما جعله يُعنَى بالفهرسة ، ويَبذُل فيها جهده في الكتابِ الصّغير والكتابِ الكبير على حدٍّ سواء .

ونذكر مثلاً آخر كتابه « خزانة الأدب » للبغدادي الّذي بدأ إظهارَ ما حقّقَه منه سنة ١٩٣٨ بصدور الجزء الأول ، وتوالت أجزاؤه ، ليظهر الجزءَ الأخير منها متضمِّنًا فهارسه الشّاملة الوافية المتنوعة .

أما فهارس مكتبة الجاحظ ، فهي جديرة بالإشارة والاهتمام ، ونأخذُ مثلاً لها فهارس كتاب « الحيوان » ، ذلك الكتابُ الّذي أحدث – وقت ظهوره هو وكتاب « مجالس ثعلب » ، الّذي حقّقه أيضًا – صدًى هائلاً ، وحصل بهما على الجائزة الأولى للتحقيق العلمي سنة ١٩٥٠ من مجمع اللُّغة العربية بالقاهرة .

لقد بلغ عدد مجلَّدات كتاب « الحيوان » ثمانية مجلَّدات ضِمْنَ مكتبة الجاحظ الّتي بلغت ١٨ مجلَّدًا ، يحتلُّ « الحيوان » منها ثمانية ، يلِيه الكتابُ الثّاني « البيان والتبيُّن » في أربعة مجلدات ، (فالرّسائل) في أربعة أيضًا ، (فالعُثْمانيّة والبُرصان) في مجلَّدين ، وبذلك تكتملُ المكتبة الجاحظية في ١٨ مجلَّدًا .

من هنا باتت قضية الفهرسة أمراً مهمّا ، وها نحن نرى فهارس « الحيوان » ، في صورتها العامّة تتضمَّنُ :

فهرس أنواع الحيوان – فهرس أعلام الحيوان ـ فهرس سائر الأعلام ، ومن بينها ما ورد في الشّعر ، فهرسُ القبائلِ والطّوائفِ ، فهرس البلدانِ والمواضعِ ، فهرس الأمثالِ ، ومن بينها ما ورد في الشّعرِ .

وهذه الفهارس السّتّة مما يقعُ في الشّعر ، وبذلك يمكن تناولها ضمنَ الشّعر المفهرسِ عند الأستاذ عبد السّلام هارون ، غير أن الفهرسَ السّابعَ وهو فهرسُ الأشعارِ ، هو أكثر ما يهمُّنا ونُعْنَى به هنا ، ونحن بصدَدِ الحديث عن فهرسةِ الأشعار عند عالمنا المحقّقِ ، وهي قسمان :

الأشعار والأراجيز

وفي الأشعار نجده يذكر القوافي ، والبحور منبِّهًا إلى ما ورد عَجزه فقط دالا عليه بعلامة وعددها ٧٢ عجزاً ، وما ورد صَدْره فقط دالا عليه بعلامة أيضًا ، إذ أمكن معرفة قافيته ، ثم يضعُ القوافي المتشابهة متتالية ، وفيما عدا ذلك فأرقام القوافي متسلسلة بترتيب الصفحات في مجموعاتها المتماثلة . ثم يذكرُ في نهاية فهرس الأشعار أجزاء الأبيات ، تلك التي لا يدري أ هي عَجُز أم صَدْر – فيما نتصوّر – وتتمثّل في الأمثلة الخمسة التالية (٤٣) :

- إنَّ السُّعال هو القحابَ .
- فإن كانت الجنان جنت فبالحريّ .
- أوابد الوحش وأحناشها .
- أعقبته الجنوب روقا من الأزيب .
- أخوها أبوها والنوى لا يضيرها .

وفي متابعة فهرسِ القوافي والأشعارِ يمكن للدّارس أن يقفَ على إحصاء بحروف الرّوي ، وبالأوزان ، وقد رأينا فيما أحصاه هذا الفهرسُ حتّى نهاية حرف الباءِ أن شيوعَ البحورِ جاء على النَّحو التالي :

الطَّويل ١٧٣ ، الوافر ٧٢ ، الكامل ٤٣ ، البسيط ٤١ ، الخفيف ٢٤ ، المنْسَرِح ١٤ ، المتَقارب

٩ ، السَّريع ٧ ، المديد والرَّمل ولكل منهما ٣ ، والهزج ٢ ، والمجتث ١ ، ومخلع البسيط ١ .

أما المجزوءات فيما أحصيناه حتّى نهاية حرف الباءِ : فهي مجزوء الكامل ١١ ، و مجزوء الرمل ١ .

ثم أتبع هذا الفهرس السّابع بفهرسٍ ثامنٍ ، هو فهرسُ الأرجازِ وعدد استشهادات الرَّجز في الحيوان ٤٣٥ استشهادًا .

ثم ينتقلُ من فهرسِ الشَّواهد الشِّعرية إلى فهرسِ اللُّغة ، وبعضه شعرٌ ، بطبيعةِ الحالِ ، ثمَّ فهرسُ الكتبِ ، كتب الجاحظ وكتب غيره ، ثم فهرس أيّام العرب ، وفهرسِ المعارف العامَّة ، وفهرس المباحث الكلاميَّة . . إلخ .

و واضح أن الفهارسَ المتنوعة ، وإن لم تكن للأشعارِ ، فإنها تتضمَّن - في كثيرٍ من الأحيان - شواهد شعريَّة ، وبذلك نَجِدُ أن هذا الجهد الخاصّ بالفهرسةِ يخدم الشِّعر من قريبٍ أو من بعيدٍ ، بشكلٍ مباشرٍ أو غير مباشر .

وما قلناه في السُّطور الماضية ينطبق على فهارس البيان والتبيُّن (٤٤) وتضمَّن الفهارس التالية :

فهرس البيان والبلاغة - فهرس : الخطب - الرَّسائل - الوصايا - الأشعار - وهو ما يهمُّنا بشكلٍ مباشرٍ وقريب ، وكذلك الأرجاز ، ثم فهرس : الأمثال - اللُّغة - الأعلام - القبائل والأمم والطَّوائف - والبلدان والمواضع - أيام العرب - الحضارة - الكتب - المراجع ، ويلاحظ أن فهرس الأشعارِ والأرجاز (من ص ١٢٠ إلى ص ١٨٧) لا يضارعهما أو يفوقهما إلا فهرسُ اللغة والأعلام .

وما قلناه بالنسبة لفهارس الحيوان وواضح فارق ما بين الكتابين وفهارسهما نظرًا لاختلاف طبيعة كل منهما - ما قلناه فيما يتصل بالشِّعر هو ما يمكن أن يتأمَّله الباحث هنا ، وربما كان للشِّعر منزلة « كبرى في ‹‹ البيان والتبيُّن ›› نظرًا لاختلاف طبيعة الكتابين » إذ يكون الكتاب الأخير ممثِّلاً لجانبين هما سرّ تأليفه :

أوّلهما : أن ما قالته العربُ من أدبٍ مبيَّنٍ معظمه وأشهره بلا جدال هو الشِّعر .

أما الجانب الثّاني : فهو تبيُّن هذا البيان أي نقده ، وحين سألنا الأستاذ عبد السّلام هارون عن هذه التَّسمية للكتاب أجابنا بما أوجزناه الآن ، وسبقت الإشارة إليه .

وظل الأستاذ عبد السّلام هارون يحرص على أن يُضيف للفهارسِ كلَّ جديدٍ ، منها – على سبيلِ المثال ما نراه في كلٍّ من : المفضليّات والأصمعيّات ، وما نراه في الحيوان .

ففي « المفضليّات » و « الأصمعيّات » يوردُ جملةً من الفهارس الَّتي تخدم النَّصَّ الشِّعريَّ ، أوّلها فهرس الشُّعراء ، ثم فهرس القوافي والبحور ، وهي على النَّحو التالي :

	البحر									مجزوء
	الطويل	الكامل	البسيط	المتقارب	السريع	الخفيف	الرمل	المنسرح	الوافر	البسيط
المفضليات	٤٥	٢٧	١٨	٩	٤	٣	٣	٣	١٨	١
الأصمعيات	٣٢	٢٣	٦	٤	٢	٤	–	١	١٢	١

كما تضمُّ « الأصمعيّات » من الرَّجز ٣ ، ومن الهَزَج ٢ ، ومن مجزوء الكامل ١ و واضح أنَّ الغلبةَ في المجموعتين للبحور : الطَّويل فالكامل فالوافر فالبسيط والمتقارب على تفاوت بينهما .

ثم يذكر فهرس اللُّغة بحصر معجم هذه المختارات ، و إن لم يذكُرْ فهرس الأصمعيّات كلمة « بُردان » بضمِّ الباء وهما غديران بنجد ، ويوم البُردين من أيّامهم وهي ص ١٩٤ ، ثمَّ فهرس الحرف الَّتي لم تذكُرْ بالمعاجم على نحوِ ما أشار في المقدِّمة ، ثمَّ فهرسًا فنّيًا يضمُّ : الأوصاف ، والتَّشبيهات ، و الفخر ، و المعاني العامَّة ، ثم الأعلام ، و القبائل و الطوائف ، و البلدان والمواضع .

ونتفق مع الأستاذ عبد السّلام هارون في تعليقه على الفهارس الفنِّيَّة بقوله (٤٥) :

« هذه الفهارس التَّحليليَّة المبتكرة ، هي في صميم فنون الشِّعر ؛ إذ ترشد القارئَ إلى مواضع المعاني التي بها يتفاضل الشُّعراء في البلاغة والإبانة ، وهي المعاني التي بها يكون الشعر شعرًا . . . » ثم يقول بحق : « ولن تجد لهذه الفهارس مثيلاً في كتاب من قبل . »

وهكذا لم يغب عن الأستاذ عبد السّلام هارون ، وهو اللُّغوي البصيرُ ، أن يهتمَّ بالفرسة الَّتي تخدم النَّصَّ الشعري ، وهذا ما كشفت عنه مقدِّمة الخطوة الأولى من سلسلة (كتب القصيد) ، إذ تضمَّنَتْ مقدِّمة المفضليّات هذا المبدأ الفنِّي :

« و وجدنا فيما نقل أبو محمد يقصد الأنباري من التفسير حروفًا فسَّرها بمعانٍ لم تُذْكَر في المعاجم ، أو حروفًا فاتت المعاجم ، فعنينا بالنَّصِّ على ذلك وأثبتناها في فهرسٍ خاصٍّ بها ، لأنها فوائد جديدة ، تزيد الأدباء ثروة في اللُّغة ، يجب الإشادة بذكرِها والتَّنبيه عليها . »

تحقيقات وتنبيهات في معجم لسان العرب

حرص الأستاذ عبد السلام هارون على الكتابة بما يعنّ له من ملاحظات حول هذا المعجم، وظل ينشره تباعًا في المجلات الأدبيَّة واللُّغوية فيما بين سنة ١٩٦٤ و سنة ١٩٧٠ (٤٦).

وبحكمِ ممارسة التَّحقيق تردَّد نظره بين صفحات هذا المعجم فوقف على بعضِ « الأخطاء والتَّصحيفات ، والتَّحريفات ، والأسْقاط الواقعة فيه » وأخذ يقيِّد تصحيحاته على هوامش نسخته من طبعة بولاق التي نشرت ما بين سنتي ١٣٠٠ هـ و ١٣٠٧ وهي الطَّبعةُ الأولى .

وقد قام بمراجعة ما صنع على النُّسخة المخطوطة من اللِّسان المحفوظة بدار الكتب المصرية (٤٦ لغة) تلك بقي منها ٢٥ مجلَّدًا من ٣٧ مجلَّدًا ، إذ ينقصها الأوَّل والثاني وبدأ الثّالث وهو أوَّل الموجود منها جملة (قشب) مع نُسْخَةٍ أخرى برقم (١٥م) هي المجلد الثّالث من تجزئة أربعة أجزاء وفي آخرها : « ثمَّ الجزءُ الحادي والعشرون من كتابِ لسان العرب بخطِّ مؤلِّفه » .

والحقُّ أن العلامة أحمد تيمور كان قد نشر جزأين صغيرين في تصحيح لسان العرب في مطبعة الجمالية سنة ١٣٣٤ هـ ويقع في ٥٩ صفحة ، والآخر في المطبعة السلفيَّة سنة ١٣٤٣ هـ ويقع في ٤٨ صفحة ، وقد أشار الأستاذ هارون إلى ذلك وإلى اطلاعه على الجزأين ، وإسقاطه ما ورد فيهما من تصحيحاته لا تبقى له خالصةً (المقدمة ٤) .

ولما صَدَرَتْ طبعةُ دار صادر ببيروت من لسان العرب من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٦ في ٦٥ جزءًا لاحظ عليها أخطاءً وتحريفات فاقت نسخة بولاق ، لذا نراه يوازن بين هاتين النَّشرتين .

وقد وضع في هذه التَّصحيحاتِ « أسسًا » ينبغي أن تُسنَّ في كلِّ تحقيق ، قال: «وكان من دأبي أن أشيرَ إلى عللِ التَّحريفات والتَّصحيفات لأضيفَ بذلكَ ضوءًا إلى أضواء أسرة التَّحقيقِ فيما هي بسبيله من جهادٍ لتقويمِ النُّصوصِ في مختلفِ ضروبِها معتمدًا في ذلك على خبرتي الشَّخصية التى أفدتُها من قديم » .

وقد مضت التَّحقيقات والتَّنبيهات مُرتَّبة على أجزاءِ طبعة بولاق .

ثم ألحق ذلك بمجموعةٍ من الفهارس التَّحليليَّة هي عن: القرآن الكريم - الحديث والأثر - الأمثال - الأشعار - الأرجاز - اللُّغة - مسائل العربيَّة - الأعلام - القبائل والطَّوائف ونحوها - البلدان والمواضع .

وهكذا نجد أن الجهد الأكبر الَّذي بذله الأستاذ عبد السلام هارون كان للشِّعر وفي الشِّعر سواء أكان ذلك بشكل مباشر أم غير مباشر .

الفصل الخامس
القراءة بين الداخل والخارج

قامت في وجه الرؤية الداخلية اعتراضاتٌ فرضتها طبيعة التطور في الرؤية النقدية، فأصبح أمام شراح النصوص ضرورة الموازنة أو المواءمة بين الداخل والخارج، أو بين رؤية النص رؤية داخلية، ورؤيته رؤية خارجية، وبات من المتوقع أن نجد من يحاول الجمع بين الرؤيتين مفيداً من ثقافاته المتنوعة إزاء مناهج دراسة النص العالمية. ومن المتوقع أن نجد تفاوتاً في هذا التواؤم ينحرف إلى الداخل تارة وإلى الخارج تارة.

ونقف الآن إزاء من حاولوا المواءمة بين الرؤيتين، ولعل العقاد وجيله هم أول من خاض تجربة هذه المحاولة، ثم كانت جهود كل من: عبد القادر القط، و عز الدين إسماعيل، و أنور المعداوي، و محمد مندور في مرحلته الثانية وعبد الحميد يونس، ونبيلة إبراهيم، وأحمد كمال زكي وأمثالهم.

غير أن من المفيد الإشارة إلى تميُّز كل ناقد من هؤلاء بسمة أو سمات تجعله صاحب نزعة متميزة قد توهم - بادئ ذي بدء - بعدم انضوائه مع زملائه تحت لواء هذا التصنيف الذي حددناه، وبذلك قد يفهم تصنيفنا على أنه جمعٌ بين الحابِل والنّابِل، أو بين الأشتات.

والحقُّ أنني لم أقصد إلى الجمع بين الأشتات في هذا المنحى، فما وجدناه من اهتمام بالسيرة والجانب النفسي عند العقاد أو المعداوي أو عز الدين إسماعيل هو جزء من اهتمامهم بالجانب الفنيّ الداخليّ في النص. وما وقفنا عليه لدى أحمد كمال زكي أو إبراهيم عبد الرحمن من اهتمام بالأساطير جزء خارجي ينضم إلى جهدٍ ينصب على الداخل في صميم النص الأدبي، ومن القصور - في نظري - الحكم على رؤى هؤلاء بأنها نفسيةٌ فحسب أو أسطورية فقط أو اجتماعية أو أيدويولوجية غير فنية.

ويمكن القول إن معظم نشاط النقد الأدبي إزاء النص دار في هذا الفلك، حيث المزاوجة بين الداخل والخارج ، أي بين تحليل العمل الأدبي في داخله ، وربطه بكاتبه وبيئته، وسيرة الكاتب ونفسيته، وبالاقتصاد والمجتمع . . إلخ، وذلك قبل ازدياد نشاط الدراسات الأسلوبية.

ونستطيع أن نجد في آثار هذا الاتِّجاه ملاحظاتٍ عديدة هي ـ في الوقت نفسه ـ صورة من صور التَّصنيف لهذا الاتجاه.

أ ـ الملاحظة الأولى: حِرصُ بعض الرؤى على المزج بين الداخل والخارج.

ب ـ والملاحظة الثانية: تتمثل في نزوع نحو الخارج.

جـ ـ والملاحظة الثالثة: تبدو في حيرة الرؤية وترددها بين الداخل والخارج.

ونأخذ في الوقوف عند كلٍّ ظاهرةٍ من هذه الظَّواهر.

أولا – المزج بين الداخل والخارج

(١)

إن ما قيل عنه إنه رؤية نفسية لدى **أنور المعداوي** هو جزء من محاولة الجمع بين الداخل والخارج عند هذا الناقد الذي تكلَّم ذات يوم ـ بعد صمتٍ طويل ـ وقال لرجاء النَّقاش:

« لقد كتبت عن نجيب محفوظ قبل أن أعرفه، وبعد ذلك توطدت صداقتنا، وما أقوله لك عن نجيب محفوظ أقوله لك عن علي محمود طه »(١)، وفي مجاهداته النقدية ـ قصيرة العمر ـ قدم لنا دراساتٍ فنيةٍ واعيةٍ جعلت معظم ما يوصف به رؤيته أنها نفسية ، لكنه كان يحاول المواءمة بين الداخل والخارج، يقول في كتابه «نماذج فنية من الأدب والنقد »(٢):

« جوهر الفنِّ هو أن نستوحيَ الحياةَ وحدها عندما نريد أن نخلق عملاً من الأعمال الفنية ، والقصة ـ كعمل من هذه الأعمال ـ لابد أن تخضعَ لمجرى الحياة في صورتها الواقعية التي لا تنكرها العين ولا يرفضها العقل ، فالحياة التي ترفرف عليها عدالة الله فيها الخير والشر، وفيها الفضيلة والرذيلة ، وفيها السعادة وفيها الشَّقاء، وفيها ما شئت من ألوانِ المفارقاتِ وضروبِ المتناقضات، فإذا صورنا الحياة تصويرًا صادقًا فمن الطبيعي أن نقبل المأساةَ المستمدة من واقعها كما نقبل الملهاةَ على شرط أن يكونَ عرضُنا لهذه وتلك مسايرًا لمنطق الحوادث المألوفة ، ومطابقًا

لطبيعة الأمور كما يألفها الأحياء.

« خُذْ موضوعَ القصةِ من هذا الوجود المتحرك أمام ناظريك ، ثم اخلع عليها بعد ذلك من ألوان الفنِّ ما يُبعد عنها صفة الجمودِ الذي لا يتَّفق مع الحركة ، ونزعة الخيال الذي لا يلتقي مع الواقع ، ولا مبرر بعد ذلك لأن تَفرض على موضوع القصة أن يسيرَ في هذا الطريق دون ذاك ! إن الحياة وحدها التي ترسم خطَّ السير وتُقرّر غرض الاتجاه ، وتُحدّد طبيعة الموضوع ، أعني أننا يجب أن نقتفيَ أثر الحياةِ في كلِّ خُطوةٍ من الخطوات ، وكل نقلةٍ من النقلات ثم نسجّل ما شاهدناه كما حدث في الواقع المشهود أو كما حدث في الواقع الذي يمكن أن يكون ، فإذا كان مجرى الحوادث في القصة لا يضيق بشبح المأساة فلا ضَيْر من توجيه دفّتها نحو هذا الذي نبتغيه ، فإذا ضاق بها فلا حاجة بنا إلى أن نَحمل الحياةَ فوق ما يُمكن أن تطيق . »

إنّ فَهْم هذا النص يَنْبع من نظرة المعداوي إلى ضرورة المواءمة بين الداخل والخارج لفهم النص الإبداعي ، أي أننا سنأخذ من الخارج ما توحيه الحياة، وما يثير الواقع. ومن الداخل « طبيعة الموضوع » ، و « نزعة الخيال » ، وبذلك لا نفهم رؤية المعداوي من منطلق نفسي فحسب ، كما وجدناه حين تناول (أثر المرأة في حياة علي محمود طه) حيث ردَّ الغزل عنده إلى الحرمان من المرأة أول حياته ، وهذا ما يفسر لنا معيار (الأداء النفسي) الذي ارتضاه المعداوي مفتاحًا لدراسة شعر علي محمود طه ، ودراسة أدب نجيب محفوظ في « بداية ونهاية » ، إذ يقيم المعداوي تمييزاً بين (فهم الحياة) و (تذوقها)، إذ رأى فهم الظواهر ميدانه الطاقة العقلية ، في حين أن (تذوقها) ميدانه الطاقة الشعورية ، لهذا يصنع قنطرةً بين الداخل والخارج ، يقول عن الرؤيا : « الفنُّ في جوهره ليس فهمًا للحياة يقف بنا عند حدود الرؤيا المادية والإشارة العقلية، وإنما إلى جانب هذا حركة في الوجود الخارجي تعقبها هزة في الوجود الداخلي يتبعها انفعال . »

لذا يرى أن « الفنَّ في حقيقته المثلى عملية استقبال حسية تعقبها عملية إرسال نفسية » ، ويقول مؤكدًا الموازاة بين الداخل والخارج :

« لو قُدِرَ للفنانِ أن يملكَ هذه الموهبةَ فلا بدّ له من أن يملكَ القدرةَ على التَّعبيرِ الصادق ليبلغ الهدف الأخير من ذلك الأداء النفسي . »

ويرجع الأداء النفسي إلى اتحاد دعامتين . يقول : « إن الأداء النفسي لا يكمل معناه إلا وهو

قائم على دعامتين هما الصدق الشعوريّ والصدق الفنيّ متحدين في مجال كلِّ صورة تعبيرية »، ثم يَتقدّم خطوةً نحو توضيح هذا الاتحاد مبينًا أن الصدقَ الفنيّ ميدانُه التعبير عن دوافع هذا الإحساس بحيث يستطيع الفنان أن يُلبسَ تجاربِه ذلك الثوبَ الملائم من فنية التعبير، أو يسكن مضامينه ذلك البناء المناسب من إيحائية الصور» (٣)، وليس أدلُّ على ذلك من اهتمامه بعناصر الأداء النفسي من: موسيقى النَّفس، والتَّجسيم، والتَّصميم، والرمزية النفسية، والواقعية النفسية والمراقبة النفسية، مما يُشكل (الأداء النفسي) لديه، وهو حين يعلّق على شعرٍ لعلي محمود طه يُشير إلى الصلة الوثقى بين (الوجود الداخلي)، (والوجود الخارجي) (٤).

وقد دأب اتِّجاهُ الدَّرس الأدبي على تسليط الضوءِ على الاتجاه النفسي لدى محمد النويهي، وإذا كنا لا نُنكر هذا على النويهي ولا على النقاد القائلين بذلك، فإنا نودُّ أن نُضيفَ أن هذا الجانب من رؤية النويهي لا يجعله نفسيًا خالصًا ـ شأنُه في ذلك شأنُ العقاد ـ بمعنى أن اهتمامه بالجانب النفسي من الأديب المدروس جزء من عمليةٍ مكتملةٍ هي مزج الداخل بالخارج ، نرى ذلك في تناوله ابن الرومي وفي كتابه « ثقافة الناقد الأدبي » ، كما نراه بشكل أوضح في « شخصية بشار » سنة ١٩٥١ ، ثم في « نفسية أبي نواس » سنة ١٩٥٣ ، حتى نراه يقدم كتابه « وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي » سنة ١٩٦٧ ، وكتابه « قضية الشعر الجديد» سنة ١٩٦٤ ، ثم تجلى التقاؤه بالنصوص في كتابه الرائع (الشعر الجاهلي) وعنوانه الفرعي ، منهج في دراسته وتقويمه ـ في جزأين سنة ١٩٦٦ .

ومناقشته **مصطفى ناصف** في كتابه المشار إليه « وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي » (٥) وفيه يرى أن دعوه ناصف دعوة جمالية مسرفة، ومناقشته موضع العاطفة ، وتأثير الأديب في قرائه ، ومناقشته الطَّبع والتَّكلفِ وغيرهما ، كل هذا يؤدي بنا إلى الطريق الذى مزج فيه النويهي الداخل بالخارج ، وليسَ أدلُّ على ذلك من ممارساته البارعة للنص الجاهلي في جزأين من كتابه العظيم الضخم ، إنك واجد تناوله للوحدة العضوية ، والوزن والإيقاع وربط كل منها بالعاطفة والمرسل والمتلقي ، وواجد اهتمامه بالبيئة والمجتمع ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، وقراءة الشعر قراءة طبيعية بلا مبالغة أو تكلُّف وبلا خطابية أو رومانسية ، والتنغيم الصوتي ، والقيم الموسيقية الثلاث: الشدة ، والدرجة ، والدوام الزمني ، والصدق الفني ، ودقائق التصوير الحركي ، والصلة بين لغة الشعر ولغة الكلام الواقعي ، والأسلوب الحي المتهدج

وغير ذلك مما لا يكاد يحصى من قضايا تتصل بداخل النص في ذاته ، وبخارجه وما حوله مما يؤكد هذا المزج لدى النويهي الذي وازن بين نظرته داخل النص ونظرته خارجه ، وهذا هو ما نجده عند العقاد ، ففي الوقت الذي اهتم فيه بمضمون أبيات شوقي في رثاء فريد ، وبموازنته بالمعري[٦]، نراه ينعطف نحو الشعور والعاطفة والنفس ، ووظيفة التصوير ، وتحقيق وظيفة التشبيه ، يقول :

« فاعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطاعه أو كرهه ، وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الإحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبعَ في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . . »[٧]، والنصُّ مستمر في هذا العطاء الفني الكاشف عن جوهر النقد عند العقاد، حتى لأكاد أجزم أن هذا النص هو خير ما في « الديوان » متفقًا مع محمود الربيعي في أهمية هذا النص.

فإذا ما انتقلنا إلى كتابه « اللغة الشاعرة . . مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية »[٨] وجدناه يهتم بالحرف على حدة، والحرف مركبًا ، والأصوات ومخارجها (ص ١٠) ، ويقول : « فإذا كان الشعر روحًا يكمن في سليقة الشاعر حتى ينجليَ قصيداً قائمَ البناء ، فبهذا الروح في الشعر العربي يبدأ عمله الأصيل مع لبنات البناء ، قبل أن تنتظم معها أركان القصيد » كما أنه يهتم بالمفردات، والموسيقى ، والوزن ومراعاة زيادة المبنى في زيادة المعنى ، والتشديد ، والدلالات المجازية (ص ١٦) كما ينتقل إلى الإعراب (ص٢٣) ، (ص ٣٠) ، وقد يذهب للوجدان والنفس قائلاً :

« ومكان الشعر العربي في ‹‹ الأيديولوجية ›› أنه أكثر من أدب literature، وأنه تعبير عضوي organic عن الحياة الباطنة ، فهو تنفيس حر عن الوجدان في قضاياه الخاصة والعامة . » (ص١٢٢)

وهو يعارض منهج التأثريين ويعتبر عملهم ثرثرةً لا خير فيها[٩] ، ومقدمته المهمة لكتابه « ابن الرومي . . . حياته وشعره » خير معين لقارئ كتابه ، حتى نقف ـ في النهاية ـ على رؤية فنية تمزج بين الداخل والخارج صورة لتعدد ثقافة العقاد وأخذه من نظريات النقد المعاصر المتعددة ، ها هو ذا يقول عن الرأي القائل بتأثره :

« فليس لي أن أقول في هذا الرأي إلا أنني أعلم غير ذلك من شأني ، وأنني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءًا من الحياة ونوعًا من الأبوة ، فليس يسرني أن تَنْمي إلى أفكار كل مَنْ أقلتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء إذا كانت غريبة عني بعيدة النسب عن نفسي . »[١٠]

العقاد قارئًا ومقروءًا

مسيرة طويلة قطعها العقاد منذ مولده في ٢٨ / ٦ / ١٨٨٩ حتى وفاته في ١٢ من مارس ١٩٦٤ عن خمسة وسبعين عامًا وخلال هذه المسيرة الثرية الطويلة لم يكف عن قراءة ، ولم ينصرف عن كتابه ، ولم يهدأ عن الاشتراك في معركة فكرية في مجال الآداب أو حقل الاجتماع ، أو دنيا السياسة ، أو رحاب الدين ، وفي كل هذه المجالات كان فارسًا لا يشق له غبار .

ورجل بهذا العطاء الدّفاق الذي لا يقتصر على نبعٍ واحدٍ لابدَّ أن يكون قد أرسى قواعدَ في منهج البحث الأدبي عبر مراحل تطوره في حياته الحافلة الغنية الصاخبة .

ومعرفة منهجه في البحث الأدبي ، وقراءة النص مرتبطة أشد الارتباط بمعرفة أطوار حياته الاجتماعية والنفسية، ومرتبطة أقوى الارتباط باختلاف مراحل نضجه ونموه على مر السنين ليخرج الباحث من هذا كله برصد حركة اتجاهه المنهجي وبيان الصورة الأخيرة لهذا الاتجاه .

لم يكن قد تجاوز السابعة والثلاثين من عمره حين نشر الدكتور طه حسين كتابه الشهير في عالم مناهج البحث الأدبي وقراءة النص عام ١٩٢٦ وهو كتاب « الشعر الجاهلي » ونظرًا لما تضمنه الكتاب ـ فوق منهجه العلمي في البحث الأدبي ـ من مساس بالدين ، فقد أثار ثائرة الناس وهبّ الوفديون يطالبون بإبعاد الدكتور طه حسين عن الجامعة ، وكان سعد زغلول مع المطالبين فماذا كان موقف العقاد ؟

على الرغم من عدم تسليمه بما يمسُّ الدينَ في هذا المنهج فإنه قام في وجه الثائرين من الوفديين ـ بما فيهم سعد نفسه على ماله من منزلة لديه ـ ودافع عن طه حسين في مجلس

النواب ، وكان دافعه إلى ذلك الحرص على حرية الفكر والبحث العلمي ، وفي سبيل ذلك وقف على شاطىء المعارضة لهذا الرأي.

وهذا الحادث العابر له دلالة مهمة فهو يطلعنا على منهجية العقاد واحترامه للجهد العلمي .

وها هو ذا يسجل في أحد كتبه الذي صدر في وقت باكر ، وهو « خلاصة اليومية » (١٩١٢) مناقشة مع محمد فريد وجدي حول « دائرة معارف القرن العشرين » ، وقد دار موضوع المناقشة حول بعض أمور الدين .

وهذا ما يفسر لنا في البداية كيف يتيح العقاد فرصة واسعة للفكر والبحث والتأمل ويتصل بهذا طبيعته الموسوعية في قراءاته وتأليفه فهو ـ كما تشير مؤلفاته وأحاديثه وندواته وكما تدل مكتبته ذات الأربعين ألف مجلد في مختلف المعارف ـ أديب موسوعي . ورجل بهذا المستوى لابدَّ أن يكونَ ذا منهجٍ في التفكيرِ والبحثِ ، ولا يقف في سبيل ذلك حرمانه من التعليم النظامي والدراسة الأكاديمية. ونظلم العقادَ لو حرمنا عقليته الضخمة من القدرة على امتطاء جواد المنهجية بدعوى عدم انتظامه في سلك دراسيّ ، أو انتمائه إلى مرحلة عليا من الدراسة كما فخر عليه في زمن مضى الدكتور زكي مبارك بما بلغه من درجاتٍ علمية منح نفسه بها لقب (دكاترة)؛ فقد استعاض العقاد عن ذلك كله الإنسان بعبقريته وعناده كما شهد المعاصرون واللاحقون.

يرتّب العقاد العلوم على النحو التالي [١١] : الأدبية ، فالفلسفية ، فالعلمية، وهو يعلِّلُ سرَّ إقبالِه على كتب العلوم المختلفة فيقول:

« إنني أقرأ هذه الكتبَ وأعتقد أن العَلاقةَ بينها متينة وإن كانت تفترق في الظاهر لأنها ترجع إلى توسيع أفق الحياة أمام الإنسان ، فكتب فلسفة الدين تبين إلى أي حدٍّ تمتدُّ الحياةُ قبل الميلاد وبعد الموت ، وكتب التاريخ الطبيعيّ تبحث في أشكالِ الحياة المختلفة وأنواعها المتعددة ، وتراجم العظماء تعرض لأصنافٍ عاليةٍ من الحياة القوية البارزة ، والشعر ترجمان العواطف فإنني أُفضِّل من الكتب كلّ ما له مساس بالحياة . »

وقد كتب مقالاً عن أسلوب الكتابة في المستقبل ونشره بعدد ديسمبر عام ١٩٦٢ من مجلة الهلال نظر فيه إلى سمة السرعة في عصرنا ، وخلص إلى أنه سيظلُّ لأسلوب الكتابة في المستقبل كما كان لها في الماضي أسلوبان أحدهما للحفاوة والزينة والآخر للمنفعة والضرورة [١٢] .

وفي مجال عنايته بمناهج البحث قال في محاضرة ألقاها في قاعة محاضرات الأزهر عام ١٩٦٠ : « إن المفكرين يختلفون في مناهج التفكير كما يختلفون في غاياتِ التفكير؛ وإذا أردنا أن نعبر عن الفوارق بينهم بلغةِ العصر الحاضر قلنا : إن بعضهم قد يصلح للعلم التجريبيّ ولا يصلح للرياضة ،وإن بعضهم قد يصلح للرياضة ولا يصلح لعلم من العلوم التجريبية وأن العلماء التجريبيين والرياضيين قد يبلغون الغاية في مجالهم ولكنهم يقصرون عن متابعة البحث الفلسفي إلى غايته لأن التفكير في كل بابٍ من هذه الأبواب له أداته التي يتمُّ بها ولكنها لا تغنيه عن أداة التفكير في غير ذلك الباب . »

ثم يعرض لمجمل الفوارق بين هذه المناهج فيضيف أن التفكير العلمي تتوفر فيه القدرة على ملاحظة التجارب والمقابلة بين المتشابه والمختلف للوصول إلى نتيجةٍ عامَّةٍ محسوسة [(١٣)].

والتفكير الرياضي يتفهم الباحث فيه علاقات المدركات الذهنية التي يسلم العقل بها ، وإن لم تُر بالحواس كالنقطة الهندسية التي لا طول لها ولا عرض ولا عمق ولا امتداد .

والتفكير الفلسفي ملكة لا تشبه ملكة العلم التجريبي ، أو ملكة الفروض الرياضية ، ولكنها تشترك فيها بنصيب فقد تشبه الرياضة إلى حدٍّ بعيد لولا أن الرياضة تنتهي إلى الفرض ولا يعنيها أن تتصوره [(١٤)].

ونظرًا لتعدد جهود العقاد وانطلاقاته وتتابع حلقات تطور منهجه في البحث الأدبي تعددت الآراء حول تحديد طبيعة منهجه . وهذا التعدد ـ فيما أحسب ـ صواب في صواب، فلم يبعد عن الحقيقة من عده صاحب اتجاه علميّ فلسفيّ بنظرة « فيها من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل » ولصاحب هذا الرأي ـ وهو الدكتور حلمي مرزوق ـ استناد إلى قول العقاد : « إنني أنظر إلى الدنيا نظرة فيها من الشمول أكثر مما فيها من التفصيل ، وأن الحياة والزمان والعالم من الأوائل التي لا أول لها إلى الأواخر التي لا خاتمة لها كلها عندي جملة واحدة متماسكة ليست المظاهر الفردية فيها إلا أجزاء عارضة تنال قيمتها بقدر ما تحتويه من ذلك الكل العظيم » [(١٥)] وإلى إشارة العقاد إلى النظرة الباطنية لديه حين يقول :

« ومَنْ تعوَّد النظر إلى المعاني الباطنية وراء الصورة الظاهرة استطاع أن يُخلِّص فكره وقلبه من قيود ذلك التَّحتيم الضيق الذي يخيل إلى أكثر الناس أن جميع ما نحسه من هذه الأشياء إن هو إلا قوالب مصبوبة أبدية لم تكن قط على غير الصورة التي نحسها ولن تكون أبدًا على غيرها [(١٦)]»

ومن هنا يذهب هذا الرأي إلى جعل منهج العقاد منتميًا إلى المدرسة الإنسانية التي تهتم « بالمواقف » والتي تجعل الإنسان محور الوجود ، وأن هذه الإنسانية تقرب العقاد من المنهج التكاملي ذلك المنهج الذي يعتمد في خطوطه العامة على التوفيق بين المذاهب المتعددة والاتجاهات المختلفة [١٧] .

وقد سلط الدكتور أحمد كمال زكي الضوء على الجانب النفسي في منهج العقاد الأدبي وربطه بظواهر المنهج العقادي كله ورأى أن العقاد « سبق أمين الخولي بسنواتٍ إلى الاستعانة بنتائج علماء التحليل النفسي على نطاقٍ واسعٍ فاعتد مؤسسًا للاتجاه النفسي مع أن بداياته وكثيرًا من امتداداته ظلّت تربطه بالتكامليين ، وتقفه معَ من يهتمُّ بالعبارات ودلالات الألفاظ من التأثريين [١٨] . »

ورأى أن نظريته التأثرية جزء من سيكولوجيته التي تتجه إلى الفحص « الباطني » وقال عنه « حقيقةً لم يستخدم العقادُ طريقةَ التحليل النفسي استخدامًا ملحًا غير أنه مهّد السبيلَ بمنهجه النفساني لاتجاه لا ندري كم كان يبدو نقدنا عاطلاً لو لم يسر فيه . » [١٩]

ونظر الدكتور عثمان أمين إلى العقاد نظرته إلى فيلسوف « جوّاني » نظير ما يسميه ديكارت الرجل « الأريحي » لأنه مؤثر للجوهر الباقي على العرض الفاني . » [٢٠]

ويذهب الدكتور عثمان أمين إلى أن العقاد يتابع فلسفة « كانط » النقدية في تفرقته بين عالم الظاهرات وعالم الأشياء في ذاتها فهو يرى أن العلم المطلق لا يدخل في حاجة الإنسان ولا في مقدوره ولا في طبيعة وجوده ولنسلم بأن « الموجود » شيء أعم وأشمل من المعروف ، ولتكن للحواس إذن معرفتها المحدودة التي نعهدها في العلوم والصناعات ، ولكن لا يغرب عنا أبدًا أن وراء هذه الحواس لا ينفذ من وسائل الإدراك وإن كان إدراكًا لا حدَّ له من الصيغ والتعريفات .

وإذا ما استفتينا أعلام التاريخ ـ ومثالهم هنا الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى ـ وجدناهم يعرضون للمنهج التاريخي عند العقاد ممثلاً في عبقرياته ووجدناهم ـ بحقٍّ ـ يذهبونَ إلى تأثر العقاد بمذهب كارليل الخاص بالأبطال والبطولة ، وتفسير التاريخ باعتباره مجرد سير للعظماء .
ولا يوافق الدكتور أحمد متابعة العقاد لكارليل وتأثره بالنزعة الروحية في تفسير التاريخ وذهابه إلى الاطمئنان إلى موازين الشعوب أكثر من اطمئنانه إلى موازين المؤرخين .

ويتلخَّص موقف الدكتور أحمد من عبقريات العقاد وتراجمه في عدم موافقته إياه على هدفه الأخلاقي الصرف ، وموقفه في إنصاف هؤلاء الأعلام ورسم المثل الأعلى من خلال سيرتهم كما أشار في مقدمة عبقرية محمد وعمر وكتابه عن معاوية وعن المهاتما غاندي .

ويضيف إلى ذلك ما اتسمت به بعض مقالات العقاد حول المازني والنقراشي وسعد زغلول من انفعال ، فيرى أن « الأسلوب » الانفعالي في كتابة التاريخ والسير قد يتضمن نأيًا عن النهج السليم [٢١] .

وهناك رأيٌ قديم يرجع إلى فَترة المعاركِ العقادية القديمة ، وهو رأي الدكتور زكي مبارك حيث يرى في منهج العقاد اختلافًا . يقول « والعقاد الناقد لا ينحرف عن القصد إلا في حالٍ واحد ، حال الحكم على من يعادي من المعاصرين . أما حكمه على المفكرينَ الذين بعُد عهدُهم في التاريخ فهو في غاية العدل والسداد وقد يصلُ به الرفق إلى المبالغة في إظهار المحاسن والعيوب . » [٢٢]

يلتقي هذان الرأيان إذن حول انفعالية العقاد التي تبعد به عن الموضوعية في حالتي الإعجاب ؛ حيث الشخصيات غير المعاصرة ـ والعداء ـ حيث الخلافات الأدبية والفكرية والسياسية مع المعاصرين ـ وهو ما يستدعي النظر .

وقد بحث هذا المنهج بعمق الشيخ أمين الخولي في مقدمة كتابيه : « مالك بن أنس ، ترجمة محررة » ، و « مالك : تجارب حياة » [٢٣] وقد أشار إلى منهج العقاد في العبقريات وغيرها ورفض أن تكون الترجمة دفاعًا عن المترجم له أو ردًّا لهجوم الهاجمين عليه .

وفي هذه المناسبة قد يجدر أن نعرض خلاصة ما ذهب إليه الخولي في مجال الترجمة كفنٍّ أدبيّ .

يعرض الخولي للمراحل التي مرَّ بها هذا الفنُّ على مر العصور ، ونجملها فيما يلي :

١ ـ المرحلة الأسطورية .

٢ ـ المرحلة المنقبيَّة أي جمع الفضائل والمناقب ، وهما منهجان معيبان ؛ لافتقارهما إلى الفحص والتحقيق .

٣ ـ مرحلة التاريخ (الترجمة التاريخية العلمية) وهو أصدق هذه المناهج وأقواها .

وهذا المنهج السديد له خُطوات علمية سليمة نركِّز الحديثَ حولها:

أولاً: الجمع المستقصي بالوسائل المتاحة.

ثانيا: النقد الفاحص بنفي غير الموثوق فيه.

ثالثًا: تفسير المروياتِ والمنقولاتِ الثابتة على النَّقدِ تفسيرًا نفسيًّا واجتماعيًّا وعلميًّا، واستبعاد السَّطحيات والاستفادة من خبرات العلوم المختلفة، وهناك صعوباتٌ عديدة تتَّصلُ بكلِّ خُطوةٍ من الخطوات السابقة، ويصل الخولي من ذلك كله إلى المنهج العلمي السليم الذي يتطلب جعل الشخصية المدروسة في الميزان العادل مع مراعاة فوارق الزمان والمكان.

هذا عن التَّرجمة التاريخيَّة العلميَّة وهناك الترجمة التاريخية الفنية والفارق بين الترجمة التاريخية العلمية والترجمة الأدبية يتمثل في أمور منها دقة التعبير وتقيده وعدم خطابيته.

ونكتفي بهذا العرض الموجز لآراء الخولي، وإشارته إلى مخالفته منهج العقاد مؤمنين بضرورة توفر الموضعية في منهج الترجمة أو السيرة، وتتَّسع دائرة تناولنا لمنهج العقاد إذن وننتقل من مجال الترجمة إلى نظرته العامة لمنهج البحث الأدبي، ونستعير اصطلاحين لمؤلِّفي كتاب «نظرية الأدب»، أوستين وارين ورينيه ويليك، وهما: (دراسة الأدب من الداخل، ودراسته من الخارج).

أما دراسة الأدب من الداخل [٢٤] فالمقصود به تفسير الأعمال الأدبية ذاتها وتحليلها بحيث تكون هذه الأعمال محور الاهتمام والهادي إلى معرفة حياة الأديب ومجتمعه.

وأنصار هذا المنهج لا يوافقون من يولون اهتمامًا إلى ما حول الأدب ويغفلون الأدب ذاته، ويرى المؤلفان أن دوافع هذه الطريقة ـ التي تهتمُّ بما حول الأدب ـ ترجع إلى أن ميلادَ تاريخ الأدب كان وثيق الصلة بالحركة الرومانسية التي اتخذت من تفسير اختلاف الظروف الزمنية سبيلاً إلى وجوب قضاء الرومانسية على الكلاسيكية، مما جعل السير سدني لي يقول في محاضرةٍ له ملخِّصًا نظريةَ البحث الأدبي الأكاديمية: «نحن نبحث في تاريخ الأدب عن الظُّروف الخارجية السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أنتج فيها الأدب».

وفي السنوات الأخيرة بدأ الاهتمام بتركيز البحث على الأعمال الفنية ذاتها، وفي إنجلترا قام أتباع آي. أ. ريتشاردز بتركيز انتباههم على نصٍّ من الشِّعر، وفي الروايةِ لم يعد الاهتمام منصبًا

على صِلاتها بالمجتمع بل تحاول أن تحلل مناهجها الفنية ووجهات نظرها، وتقنيتها.

ويشير المؤلفان إلى ما تتجه إليه العناية حينئذ من :

دراسة طبيعة الصوت، والتنغيم ، والإيقاع ، والوزن ، وأسلوب العمل الأدبي، وفنيته، والصورة ، والمجاز ، واستخدام الأسطورة ، والنوع الأدبي ومعاييره ، وطبيعة السرد القصصي ، وأنماطه ، وتقييم العمل. . . إلخ.

ويستعرض المؤلفان الآراء حول مناهج البحث الأدبي المتطورة [٢٥] ومنها ما يستعين بما طوّر عن العلوم الطبيعية ، وتحويله إلى مجال الأدب ، ويشيران إلى اقتحام المناهج الكَمّية التي لا تصلح لبعض العلوم كالإحصاء والرسم البياني .

ويريان أن من الحقِّ أن أمورًا مشتركة بين الناحيةِ الطبيعية والأدبية مثل الاستقراء، والاستنتاج، والتَّحليل، والتركيب والمقارنة، ومع هذا « فلا مناص من الاعتراف بأن للبحث الأدبي مناهجَ خاصة لا تتطابق دائمًا مع العلوم الطبيعية إلا أنها مع ذلك مناهج فكرية » ويشيران إلى ما حققته علوم كالفلسفة والتاريخ والفقه وعلم اللغة من استنباط المناهج قبل تقدم العلوم الطبيعية.

بعد ذلك يعرضان بالتَّفصيل لمنهج الدراسة من الخارج [٢٦] أي تفسير الأدب في ضوء سياقه الاجتماعي عن طريق معرفة ما جاور ظهور هذا الأدب ، وعلى هذا الأساس يدرسون الأمور التالية :

(أ) ارتباط الأدب بالسيرة الذاتية لكاتبه.

(ب) ارتباط الأدب بعلم النفس.

(ج) ارتباط الأدب بالمجتمع.

(د) ارتباط الأدب بأفكاره.

(هـ) ارتباط الأدب بالفنون الأخرى.

ما الذي ننتهي إليه بعد ذلك؟

لقد جمع العقاد - بحكم طبيعته الموسوعية - بين خصائص المناهج المتعددة في البحث الأدبيّ ، فهو تارة مع مَنْ يتجهون اتجاهًا داخليًا للأدب أى ينحو نحوًا فنيًا ، وهو تارة مع مَنْ يدرسون

الأدبَ في إطاره الخارجي أي أنه يميل للمنهج التاريخي والمنهج النفسي ، وهو تارة يجمع بين هذا وذاك في منهج تكاملي.

وما أجدر أن يكون لنا لقاء مع تفصيل تطبيقي حول هذا المنهج قد نكتفي فيه الآن بالإشارة إلى ما يدخل في نطاق صلة الأدب بالسيرة الذاتية لكاتبه . ويبرز كتابه « ابن الرومي » مثالاً لذلك ؛ ففي هذا العمل الباكر نجدُ أنفسَنا أمام إيمان العقاد بأن النَّصَّ الأدبي ذو صلة بسيرة الشخصية الأدبية ، ومن هنا نجد العقادَ يحتكم إلى النَّصِّ الأدبيّ لابن الرومي ، ومنه ينطلق عائدًا إلى الشَّخصية المدروسة.

وقديمًا ثار تساؤلٌ : هل يُستخدمِ المضمون الأدبي لفهم الشَّخصية ؟ أم تُستخدم الشخصيةُ لفهم المضمون الأدبي ؟ والواقع أن أغلب اعتماد العقادِ في ابن الرومي يرجع إلى الفرضية الأولى وهي استخدام النصِّ لفهم الشخصية، ولهذا حرص على أن يقولَ في المقدمة أنه لا يُسمّي كتابه ترجمة لأنه « صورة حياة » وعلل لذلك بقوله « إذا نظرنا في ديوانه (يقصد ابن الرومي) وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا في المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء » وبين أن هدفه في البحث هو « المزية التى لاغنى عنها » ويقصد بها « الطبيعة الفنية لأنها » المقياس الذي لا يتم لنا أن نقدر شاعرًا بغيره [٢٧] .

وهو يستعين بشعر ابن الرومي في جنبات البحث أيضًا وخاصة في البحث [٢٨] الثالث المسمى : « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على أشعاره ».

والحقُّ في جانبِ العقاد - حتمًا - لأن من يتصدّى للكتابة عن شخصية قديمة ستعوزه الوثائق والمذكرات الشخصية والسجلات . أما الشخصيةُ الحديثة فهناك سجلات الميلاد والوفاة ووثائق الزواج والصور والرسائل والمذكرات وآراء الغير والاعترافات والأحاديث الصحفية والإذاعية وغير ذلك من الأمور.

وفي الآداب الأوربية تنبه كثيرٌ من الأدباءِ لذلك فحرصوا على أن يتركوا ما يدل على كثير من جوانب حياتهم وأدبهم. وفي أدبنا الحديث يُمكن أن نرى لدى كثير من الأدباء ما ينير الطريقَ لكاتبِ التَّرجمة ، وخاصة بعد انتشار وسائل الإعلام المختلِفة كالصُّحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون.

ومن الناحيةِ النفسية نجد العقاد في تراجمه حريصًا على ما يُسمّيه « مفتاح الشخصية » ؛ على

أن سيكولوجية الأدب تعني عدَّة أمور منها:

١ ـ دراسة نفسية الكاتب من خلال أعماله.

٢ ـ دراسة النماذج الأدبية السائدة في إنتاجه.

٣ ـ دراسة عملية الإبداع لديه بما فيها من الإلهام، وطريقةِ الكتابة وكيف يحضره عمله.

٤ ـ دراسة آثار أدبه على القراء وهو ما يسمى (سيكولوجية الجمهور).

ولا شك أن النقطة الرابعة تتصل بقضيةِ الأدبِ والمجتمع وقد تبين أن لعلم النَّفسِ الجانب الكبير في منهج العقاد، وكان للتاريخ منزلة كما كان للاهتمام اللغوي مكانته، ويمكن لمن يبحث منهجه أن يجدَ ظلالَ التأثر بمنهج العلوم الطبيعية، وبصمات الاهتمام الفني في شكل تمازج ينبع من عبقرية العقاد وقدرته على التنوع والإفادة من المناهج المختلفة.

قال محمد مندور: في معرض حديثه فيهم عن العقاد ناقدًا:

« والعقاد من أولئك النَّفر القليل الذي يصحُّ أن يقال فيهم مثلما قيل في المتنبي: من أنه قد ملأ الدنيا وشغل الناس وأثار الصداقات والعداوات، وخاض المعاركَ في شجاعةٍ وصلابةٍ، وإن يكن عنف خصامه قد أرّث له من العداوات ما أضعف من قوة تأثيره في عصره، وضيّق رقعة ذلك التأثير وبخاصة في خصوماته التى لا تقوم حول قضايا أدبية أو ثقافية بل حول آراءٍ أو مذاهب سياسية (٢٩). »

أجل. يمكن القولُ إن العقادَ ظَلّ ظاهرةً فكريةً وثقافيةً طيلة حياتِهِ التي بلغت خمسة وسبعين عامًا إلا قليلاً (٢٨ من يونيه ١٨٨٩ ـ ١١ من مارس ١٩٦٤) تقلب فيها قلمه في مجالاتٍ متعددة تشي بموسوعيته، فهو من ناحية كاتبٌ إسلامي له أكثر من سبعةٍ وثلاثينَ كتابًا حول قضايا الفكر الإسلامي في مقدمتها العبقريات. وبعض الشخصيات الإسلامية، وما يتَّصل بالحضارة الإسلامية، وما يناقش قضايا دينية مباشرة، أو من خلال تناول قضايا فكرية أو مذهبية أو سياسية (٣٠).

وهذا التَّنوُّع ـ خارج نطاق الأدب ـ يُقدم لنا مفتاح دراسة النظرة التكاملية والمنهج التكاملي عند العقاد بحثا عن نظرية المعرفة epistemology، وهو منهج يَستمد وجوده من نظرة العقاد الموسوعية التي أدت بنظريته العامة في التفكير الى سمتين:

التَّحمس المفرط أو العداء المفرط ، وفي كلتا الحالتين حدة وغلظة قد تنحرف إلى نقدٍ غير موضوعي .

أما السِّمة الثانية فهي تنوع المنهج تنوعًا لا يعني خلطًا أو اضطرابًا أو انتقالاً بقدر ما يعني المزاوجةَ والمعاصرة بين ثقافته الموسوعية المتنوعة ، على نحو ما سنرى عند الوقوفِ عند منهجهِ الأدبي ، وتنوع آراء الدارسين فيهِ وعنه ، ذلك أن العقاد لم يتوقف - بحيويته ونشاط فكره وامتداد عمره - عند مجالٍ دون آخر . ذلك أنه لا يوافق على مبدإ « القراءة » لكي نكتب ؛ إذ يرى هذا النوع « موصل رسائل » فقط أو كاتبًا « بالتبعية » ، ولهذا فقد يقرأ عن غرائز الحشرات ، ذلك أنه يرى أن « الأحياء الدنيا » هي مسوّدات الخلق التي تتراءى فيها نيات الخالق كما تتراءى في « النُّسخة المنقَّحة » ، كما ينفي أن يقرأ ليزداد عمرًا كما قال الشاعر :

ومَنْ وَعى التّاريخَ في صَدره أضـافَ أعْمـارًا إلى عُمْـره

يقول : « وإنما أهوى القراءةَ لأن عندي حياةً واحدةً في هذه الدنيا، وحياة واحدة لا تكفيني ، ولا تحرك كل ما في ضميري من بواعث الحركة، والقراءة دون غيرها هي التي تعطيني أكثر من حياة واحدة في عمر الإنسان الواحد، لأنها تزيد هذه الحياة من ناحية العمق ، وإن كانت لا تطيلها بمقادير الحساب . » (٣١)

هذا النَّصُّ - في تصوري - مفتاح فهم ثقافة العقاد الموسوعية ذات الجذور المترابطة ، حيث يضع أيدينا على ارتداد الموضوعات المختلِفة ظاهرًا إلى أصلٍ ، متسائلاً عن صلةِ غرائز الحشراتِ بفلسفة الأديان ، وفلسفة الأديان بقصيدة غزل أو هجاء ، وصلة القصيدة بتاريخ نهضة أو ثورة ، وصلة ترجمة فرد بتاريخ أمة يقول :

« وحقيقةُ الأمر أنها كلها مادة حياة ، وكلها جداول تنبثق من ينبوعٍ واحدٍ وتعود إليه » ، « وكلها أمواج تتلاقى في بحرٍ واحدٍ وتخرج بنا من الجداولِ إلى المحيط الكبير . » (٣٢)

ويبين تأثير الكتب العلمّية والأدبية والفلسفية فيه بين ضبطٍ ودقةٍ في الأولى ، وتوسيع دائرة التَّعطف والشُّعورِ والجمال في الثّانية ، وتنبيه البصيرة وملكة الاستقصاء والانتقال من المعلوم إلى المجهول ومن الفروعِ إلى الأصولِ في الثالثة (٣٣) .

وهمه المنشود من الأدبِ والثقافةِ هو « طلب الكرامة » (٣٤) مدافعًا عن شبهةِ الكبرياء الملتصِقة

به لدى بعض الناس ، حتّى ليشمّر عن ساعديه مفرقًا بين العقاد : كما خلقه الله ، وكما يراه الناس ، وكما يراه هو [٣٥] .

هذا هو أساس من أسس موسوعية العقاد التي لم تتوقف عند انعطافيته الإسلامية فيما سبق ، بل تمضي مع الأدبِ في أخصِّ خصائصه ، سواء أكان ذلك في دواوينه منذ نظم أولى قصائده ، وهو ابن تسع سنوات [٣٦] وهي قصيدة (مدح العلوم)، حتّى استقام له الشعر ، وصار من أعلامه ، باكتمال صدور دواوينه [٣٧] ، أم كان في إسهاماته الأدبية المتعددة ، وبخاصةٍ كتبُه المبنية على المقال، أي التي نشرت منجمة على هيئة مقالاتٍ متتابعةٍ في الصُّحف، كان في طليعتها أول كتاب له وهو « خلاصة اليومية » الذي صدر سنة ١٩١٢ في (١١٢ صفحة) [٣٨] ويمضي في أثره بمشاركته في (الديوان في النَّقدِ والأدب) هو والمازني سنة ١٩٢١ ثم يمضي في كتبه :

« الفصول » سنة ١٩٢٢ في (٣٩٦ص) و « مطالعات في الكتب والحياة » سنة ١٩٢٤ في (٣٣٠ ص) ، و « مراجعات في الآداب والفنون » سنة ١٩٢٦ في (٢٧٦ ص) و « ساعات بين الكتب » سنة ١٩٢٩ (في ٦٦٩ ص) . . . إلخ .

وفي ذلك نجد تنوعَ اهتمامات مقالاته ، ونجد استجابة اهتمامه الأدبي لقضايا السّاعة حول التَّجديدِ ومعاركه ، حتّى لتتحول بعض مقالاته إلى كتابٍ مستقلٍ موسع ، مثلما رأينا في مقاله (رجعة أبي العلاء) في كتابه « ساعات بين الكتب » وكتابه المسمى بهذا الاسم (سنة ١٩٣٩، مطبعة حجازي) .

على أن هذه الكتب ـ كتب المقالات ـ تتجلّى فيها سمةُ التَّنوُّع التي تولَّدت عن موسوعيته ، ونطلّ إطلالةً على محتوى كتابيه : « ساعات بين الكتب » بجزأيه [٣٩] ، و « على الأثير » لنرى جمعه بين موضوعاتٍ متعدِّدة تتلاءم مع طبيعة مقاله الصحفي المتجه إلى طبقاتٍ متعددةٍ من الجماهير ، فنجد ما يلائم ذلك من « ساعات بين الكتب » ويضمُّ بنسبةٍ أكبر الدراسات الأدبية والنقدية يليها الدراسات الاجتماعية ، ثم السِّير ، ثم الدراسات الدينية ، فالنفسيّة ، فالتاريخية ، فالفكرية فتناول الفنون الأخرى كالموسيقى ثم الدِّراسات اللغوية .

وفي كتابه «على الأثير » نجد التوزع يختلف عما سبق ؛ إذ نجد طغيان موضعات الدراسات

الاجتماعية ، فالأدبية ، والسير ، ثم التاريخية .

وهكذا نقف من هذين النموذجين على صورةٍ من صور التَّنوع والتَّعدد في اهتمامات العقاد المتلائمة مع موسوعيته من ناحية ، ومع طبيعة نشاطه الصَّحفي من ناحيةٍ أخرى ؛ حيث مخاطبة الاهتمامات المتنوعة لدى الجماهير .

ثم هو يكتب عن أعلامِ الشِّعر بادئًا بابن الرومي في كتابه القيم « ابن الرومي : حياته من شعره » (٤٠) الذي اتضح منهجُه الفني فيه ثم مضى مع مجموعةٍ أخرى من الشُّعراء في كتبه :

« عمر بن أبي ربيعة » ، و « جميل » ، و « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، و « قمبيز في الميزان » ، و « تذكار جيتي » ، و « عرائس وشياطين » (٤١) .

ثم كانت مباحثه الأدبية التي لا تقتصر على البيئة المحلية للأدب حيث نظرته العامة للآداب العالمية من مثل كتبه : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ـ بحوث في اللغة والأدب ، وعظماء المفكرين في القرن العشرين ، وبين الكتب والناس ، وألوان من القصة القصيرة في الأدب الأمريكي ، وشاعر أندلسي وجائزة عالمية .

أو نظرته العامة للغةِ العربيةِ في كتابه « اللغة الشاعرة مزايا الفنِّ والتعبير في اللغة العربية » (٤٢) وفيه يتصدَّى العقادُ بهمةٍ فنيةٍ لدراسة سرِّ العربية في الحروف والمفردات والإعراب والعروض والفصاحة والمعجم والشعر . يقول : « ومكان الشعر العربي في الأيديولوجية بأنه أكثر من أدبٍ litereture وأنه تعبير عضوي organic عن الحياة الباطنة ، فهو تنفيس حرٌّ عن الوجدان في قضاياه الخاصة والعامة . » ص ١٢٢ .

ولأن العقادَ ظاهرةٌ فكريةٌ وثقافيةٌ فقد تعددت معاركُه حتّى ليمكن القول إنه لم تقم معركةٌ أدبيةٌ أو فكريةٌ خلال عمره المديد إلا وكان يشارك فيها ، وفي معاركه كان حريصًا على سمة « الفردية » يخوض معركته وحده دون الانتماء إلى جماعة ، فهو يخاصم شوقي شاعر القصر بماله من نفوذ ، من ذلك مهاجمته مهرجان تكريم شوقي بمناسبة مبايعته أميرًا على الشعراء في أبريل ١٩٢٧ ، وكان المهرجانُ برئاسة سعد زغلول زعيم الأغلبية التي ينتمي إليها العقاد ، ولم يمنعه ذلك من مهاجمة المهرجان ونشر حملةً في افتتاحية الجريدة الوفدية التي يكتب فيها .

ويمكن أن يقالَ ذلك بالنسبة لمعاركه (٤٣) مع مصطفى صادق الرافعي حول مفهوم الشعر سنة

١٩١٤ ، ومع طه حسين حول النقد اللاتيني والنقد السكسوني ، وزكي مبارك سنة ١٩٤٢ ومحمد حسين هيكل ، ولطفي السيد ، وتوفيق دياب ، ومكرم عبيد ، والهلباوي ، وإسماعيل مظهر ، ومحمد غلاب ، وأبي شادي ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد مندور ، وأمين الخولي ، وبنت الشاطئ سنة ١٩٦٤ ، والزهاوي ، وسلامة موسى ، ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، ومحمد كامل حسين سنة ١٩٦٢ ، وأحمد ضيف.

وهي معارك متعددة متنوعة ينعكس عليها طابعه الموسوعي في تنوع موضوعاتها ودوافعها ، والطابع الفردي في طريقة مشاركته فيها ، وليس أمر « العداوات » هو كل ما خلفه العقاد من هذه المعارك ، وما أضيف تأثيره في عمره ، كما يذكر مندور، بل إن تنوعَ هذه المعارك ، وإصرار العقاد على خوضها بحماسة الجندي المقاتل المصرّ على النصر استنفد جهدَ العقادِ النقدي ، وعاقه عن إكمالِ نظريته النَّقدية ، الأمر الذي يجعلنا نتفق مع إبراهيم عبد الرحمن في تقريره أن نظريته النقدية لم تكتمل (٤٤) ومع مندور فيما نقلناه عنه في صدر حديثنا.

وفي جملة اهتمامات محمد مندور النقدية قدّم لنا كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » (٤٥) ، وقد أفرد للعقادِ بضع صفحات (٤٦) حاول فيها الإلمام بأطرافِ نظريته العامّة في الحياة والأدب والنَّقدِ مدركًا أنها « نظريةٌ واسعةٌ متشعِّبة » ومقررًا أن « العقادَ من النفر القليل في بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجهم الثقافي فلسفةً عامةً في الحياة والأدب ، وهي فلسفة يمكن أن نجعلَها في لفظتين : الفرديَّة ، والحرية . » (٤٧)

وإذا كان مندور قد أرجع إلى « الفردية » عند العقاد مواقفه ضد الحكم المطلق والمذاهب الأدبية ، فإنه يرجع إليها كذلك اهتمامه بالشاعر الذي يدرسه ، واهتمامه بدعوته التجريدية في الشعر هو وشكري والمازني حيث الاهتمامُ بالوجدان الفردي . وللعقاد اهتمامٌ بحريَّةِ التفكير والتعبير عن الشخصية الإنسانية (٤٨).

والحقُّ أن « الفردية » عند العقاد - فيما نتصور - مرجعٌ من مراجع انحراف مذهبه النقدي عن جادَّة الحياد ، وسببٌ من أسباب نقده الانفعالي الذي قد يَعْنُف ويُسْرف متجاوزًا الحدود ، مفصِحًا أو غيرَ مفصح عن دوافعَ ودواعٍ شخصية ذاتية ، حتى ليمكنُ القولُ إنّ هناك فارقًا واضحًا ، بين نقده معاصريه (وبخاصة) أحمد شوقي ، وخصوم معاركه من ناحية ، ونقده غير المعاصرين له (كابن الرومي ، وأبي نواس . . . إلخ) ، ففي نقده المعاصرين تتجلّى روحُ الخصومةِ

والعداء ، وتعلو صيحاتُ الانفعالِ والموجدة ، وليس أدلّ على ذلك من نقده شوقيًا في « الديوان » ، كما يشهد بذلك مندور وغيره ممن قرءوا هذا النقد الذي غالى فيه غلوًّا شديدًا ، فقد ولّدت هذه الفرديةُ فيه نزعةً من الاعتزازِ بالنفسِ والزهو بالفكر حتى لَيُظنُّ بغيره هبوط المنزلة عنه وقصور التفكير بالنسبة إليه ؛ مما جعله يخلط كثيرًا بين موضوعية النقد وضغينة الشُّعور ، ومما جعله قادرًا على إدارة نوع من الجدل الرّامي إلى طمسِ معالم الجودة في العمل المنقود إيمانًا منه بأن النقدَ تقويمٌ أو حكم أو معيار ؛ مما أفقد نقده معاصرية روح التفسير والشرح والإضاءة النقدية في غمرة تحمّسه ضد العملِ المنقود ، ولهفته على تشويهه وطمس ملامح الجمال الفني فيه ، وإن تحقّقَ التفسير والتعليل في دراساته الأدبية (ص ١٤٥) .

وقد وفق مندور توفيقًا واضحًا في بيان هذا الغلو في نقد العقاد شوقيا إذ أرجع المعركةَ إلى ما قبل سنة ١٩٢١ وقت صدور « الديوان » (٤٩) حيث علق على قصيدة شوقي في بطرس غالي في « خلاصة اليومية » سنة ١٩١٢ ، وهذا الإسراف والغلو جعله يشنُّ هجومًا عنيفًا على شوقي فيهاجم شعره كله ، ثم ينقدُ غيابَ الوحدةِ العضويةِ فيه ، ثم ينتقل إلى مقاييسَ فرعيةٍ أخرى مثل : « الإحالة » ، و « التقليد » مما عرف لدى القدماء ، وينقد مسرحية (قمبيز) وليس له في النقد المسرحي سوى هذه المحاولة التي اعتبرها مندور ـ بحقٍّ ـ « جزءًا من حملته العامة العنيفة على شوقي » باسم التاريخ تارة واستخدام الأسماء التاريخية تارة ، والناحية اللغوية تارة مما يجعلنا نتفق مع مندور في قوله إن « هذا النقد قد جاء أبعد ما يكون عن أصول هذا الفن ، التي يلوح أن الأستاذ العقاد لم يُعنَ بدراستها دراسةً مستفيضة » لأنه لو كان معنيًا بفنِّ الأدب التمثيلي لوقع على عيوبٍ فنيةٍ بالمسرحية ، ولهذا رأى مندور ـ بحقٍّ ـ أن هذا من « نقد العقاد الهدّام » .

لقد كان ظهور « الديوان » طفرةً عاطفيةً من العقاد والمازني ، أو خطوة مرتجلة ، والدليل على ذلك أنه حين ظهر جزءا الديوان في يناير ثم فبراير في عام ١٩٢١ ، وأعيدت طباعةُ كلٍّ منهما بعد شهرين من صدورهما ، كان الوعد في المقدمةِ بالمضي نحو إكمال الأجزاء العشرة لإتمام عملٍ مبدوءٍ كما تقول المقدّمة ، ولأن الفكرة ذات دافع شخصي لم يصدق الوعد الصادر في المقدمة ، ذلك أن العداء من كلٍّ منهما كان موجهًا إلى شخصين ، فالعقاد يَريشُ سهامه لشوقي ثم للرافعي ، والمازني يسدد رماحه لشكري ثم للمنفلوطي .

ولو تصفحنا الجزء الأول (٥٠) لوجدنا الهجومَ على شوقي يستغرق ـ بعد المقدمة ـ الصّفحات

(٥ ـ ٥٦) أي ٥١ صفحة ، بينما يستغرق الهجوم على شكري الصفحات (٥٧ ـ ٧٣) أي ١٦ صفحة .

ولو تصفحنا الجزء الثاني لوجدنا الهجومَ على المنفلوطي في الصَّفحات (٧٧ ـ ١١٤) أي ٣٧ صفحة ، والهجوم على شوقي (١١٥ ـ ١٦٩) أي ٥٤ صفحة ، وهو قدر يقارب قدر الصفحاتِ المخصَّصة لشوقي في الجزء الأول، ثم يخصص للرافعي من ص ١٧٠ إلى صفحة ١٧٦ ، ثم ينفرد شكري بالجزء المتبقي من (١٧٧ ـ ١٩٠) ، أي ١٣ صفحة ، وهكذا نجد نصيب المنقودِ من الصفحات يتراوح بين ١٠٥ صفحة عن شوقي ، و ٣٧ صفحة عن المنفلوطي ، و ٢٩صفحة عن شكري ، و٧ صفحات عن الرافعي .

أما مقدمة « الديوان » ـ وهي مقدمة قصيرة في صفحتين ـ فتبين أن وجهته « الإبانة عن المذهب الجديدِ في الشّعر والنقد والكتابة » ،« وأنه إقامةُ حدٍّ بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما » ، « وأنهما فيه قد اختارا تقديم ، تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة ، ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض ـ يقصدان تحطيم الأصنام حسب تعبيرهما ـ وسنردفهما بنماذج للأدب الراجح من كلٍّ لغةٍ وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها» .

أي أن خطتهما تحطيم الأصنام أولاً، ثم النقد التطبيقي من كل لغة ، وقد حققا الهدفَ الأول بمهاجمة من يرون مهاجمته ، ثم نسيا هدفهما الثاني ، وهو الأهم ، بما يؤكد دوافعهما الذاتية ، وأفكارهما الارتجالية التي لم ينج منها أستاذهما ورفيق طريقهما « شكري » الذي وقع نتيجة خلاف شخصي بينه وبينهما لا بسبب خلاف فكري أو منهجي .

وهذا كله يدفع الباحث المحايد إلى التساؤل . ماذا قدم « الديوان » وما مدى ما حققه؟

إن حدَّة انفعال « الديوان » خفت بسبب انشغال العقاد بمعاركه الأدبية المتعددة، وبمعاركه السياسية والحزبية، وبسبب انفراط عقد الجماعة ، وخفّة حدَّةِ الخلافِ بين العقاد وشوقي ، وانشغال العقادِ ببحوثه ودراساته الموسوعية ، وانصراف المازني عن الشعر واتجاهه للسخرية ، وعكوف شكري على الشعر وقليلٍ من النقد ، واستمرار العقاد في إنتاجه المتنوّع .

ولم يكن غلوّ العقاد ماثلاً في « الديوان » فحسب، بل نلتقي به أيضًا في « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » (٥١) حين تناول طائفة من الشعراء هم: حافظ ، وحفني ، وصبري ،

وعبد المطلب ، والبكري ، وفكري ، ونديم ، والليثي ، والبارودي ، وعائشة التيمورية ، وشوقي .

غير أنه هنا يسلط مزيدًا من العنايةِ بنقد شوقي ، ويستحوذ نقده إياه على قسطٍ كبيرٍ من الكتاب (من ص ٣٥٣ ـ ٣٥٩) ؛ إذ لم يرَ فيه شعر الشخصية ولا النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصَّة ، ويذهب في مغالاته إلى أن بيتًا واحدًا للبحتري في الربيع وهو:

أتاك الربيعُ الطَّلْقُ يختالُ ضاحكًا　　　من الحُسنِ حتَّى كاد أنْ يتكلَّما

« ليساوي كل ما نظم شوقي في ربيعياته وريحانياته ومناظر النيل أو مناظر البحور . » [٥٢]

ويذهب إلى أن « الجيل الذي نشأ بعد شوقي لم يتأثر به أقل تأثير لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح ، بل ربما كان الأصح أن شوقيًا تأثر بمن نشأوا بعده » [٥٣] !!! ، ويقصد بذلك تأثير جماعته حيث أخذ بشرح منهجها [٥٤] .

وربما كان من الحقِّ القولُ إن كتاباتِ العقاد في مقدمات الدواوين ـ دواوينه ودواوين غيره ـ ذات قيمة في الجانب التنظيري في نقده [٥٥] ، أكثر مما نجده في الديوان ، و « قمبيز في الميزان » ، فهو يصدر ديوانه « هدية الكروان » ، وديوانه « أعاصير مغرب » ، و « ما بعد الأعاصير » ، و « وحي الأربعين » و « عابر سبيل » ومقدمات [٥٦] تتعدد موضوعاتها بين : موضوع الكروان بدلاً من البلبل ، وعن ذمة النقد ، والشّعر العصري ، والموضوعات الشعرية . ولم يقتصر ذلك على دواوينه بل نراه في مقدمة دواوين غيره ، كتلك المقدمة بعنوان : (الشعر ومزاياه) في مقدمة ديوان « لآلي وأفكار » لشكري الصادر سنة ١٩١٣ . يقول العقاد :

« ليس الشعر لغوًا تَهْذي به القرائح فتلقاه العقول في ساع كلالِها وفتورِها فلو كان كذلك ، لما كان له هذا الشأن في حياة الناس . لا . بل الشعر حقيقة الحقائق ، ولبّ الألباب ، والجوهر الصميم من كل ماله ظاهر في متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحسُّ به ، أو تناجي بينها وبين ضميرها فإن الشعرَ كاذبٌ وكل شيء في هذا الوجود كاذب والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء . » ثم يقول :

« ليس لشعر التقليد فائدةٌ قط وقلَّ أن يتجاوزَ أثرُه القرطاس الذي يكتب فيه أو المنبر الذي

يُلقَى عليه ، وشتان بين كلامٍ هو قطعة من نفس وكلام هو رقعة من طرس . »

وقد ترى في هذا النَّصِّ وأمثاله سمواًّ عن الجانبِ الهدام عنده ، ونستطيعُ أن نضيفَ جانبًا من جوانبِ هذا النَّقدِ الهدام يتمثل في مشاركة العقاد والمازني في توسيع نطاق حملتهما القاسية على علم الشعر شوقي ، وعلم النثر المنفلوطي آنذاك ، وعلى الرافعي ثم على شكري ، واتهامهم الأخير بأنه « صنمُ الألا عيب » وبالجنون ، ومعلوم منزلة شكري في هذه الجماعة ودوره فيها ، وهو دور يقطع بخطإ تسمية هذه الجماعة باسم (الديوانيين) (٥٧) لأنه فوق كونه غير مُسهمٍ في الكتاب ، كان أحد أهداف الرماة فيه ، وصريع رماحهم الهوجاء ، وما كان ذلك راجعًا لاختلافٍ في المنهج النقدي ، وهو أستاذهم فيه ، بل كان راجعًا إلى خلافٍ شخصي (٥٨) بين شكري والمازني ، إذ أخذ الأول على الثاني سرقاته من الشعر الغربي . بل إن المازني يذكر ما لشكري من منزلةٍ وما عليه من فضلٍ أدبي (٥٩) ، بل يعتذر عما بدر منه (٦٠) ، وكتب العقاد مشيدًا به (٦١) .

ولهذا يمكن القولُ إن ما نادى به العقاد هو جزء مما نادى به زميلاه ، ومما هو ذو صلة وثقى بقراءاتهم الإنجليزية مهما وافقنا مندوراً في قوله (٦٢) :

« وإنْ يكن من العدل أن نُقرَّ للأستاذ العقاد بنوعٍ خاصٍّ بقدرته الفائقة على تمثل جميع ما يقرأ وهضمه ، حتّى يستحيل إلى جزء من ذاته ومن العناصر المكونة لشخصيتِه الثقافية والأدبية ، حتى ليصعب أن يُرجع هذا الرأي أو ذاك من آرائه إلى هذا الأديب أو المفكر الغربي أو ذاك ، فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائيًا حتى لنحس بأن الرجل لم يجانب الصواب عندما قال عن نفسه في مقدمة مجموعته « مراجعات في الآداب والفنون » : « لو أن للخواطر يوم بعث تُردّ فيه إلى مناشئها لخِلْتُ أنها ستبعث معي في جسدٍ واحدٍ يوم يُنْفخ في الصور الموعود ، أو لعادت معي حيث كنا في الحياة ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين ، فإنما أنا قد عشتها وغذوتها فلا أتخيلني قائمًا بغيرها كما لا يستطيع أحد أن يتخيلَ جسده قائمًا بغير أعضائه أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جسمانه . . . إلخ . »

من هنا كان تناول محمود الربيعي في كتابه الحافل « في نقد الشعر » (٦٣) لهذا التأثير الإنجليزي ، والرومانتيكي بنوعٍ خاصٍّ في الرفقاء الثلاثة ، وبخاصةٍ العقادُ (٦٤) وبحكم

حصيلتهم من الثقافة الإنجليزية ، وهو تأثير لم يلغِ شخصياتهم ، ولم يطمس جوانب الإبداع والإضافة لديهم .

ويضع الربيعي يده على مجموعةٍ من المبادئ النقدية ذات جذور رومانتيكية في نقد العقاد ، فيتقدم خطوةً عما صنعه مندور في وقت سابق ، من هذه المبادئ « الصدق الشعوري ، وقياس الأصالة الشعرية بمقدار تعبيرها الصّادق عن الحالة الشعورية التي كان العملُ الشعري نتيجة لها »[٦٥] ، وهو مقياس يميز الرومانتيكية من الكلاسيكية في محاكاة الطبيعة ، وقد رتب العقادُ على ذلك الصدق الشعوري أن يكون شعر الشاعر دليلاً على شخصيته وكاشفًا عنها وطبق ذلك فى كتابه (ابن الرومي - حياته من شعره) ، وقد كان يؤمن بأن الشعر تعبير عن العواطف - كما تحدث زميلاه : شكري والمازني ، وحديثه عن النظرية التعبيرية يدنيه من حديث وردزورث عنها[٦٦] ، كما أنها أصل نقده العنيف لشوقي ، وإن كنا نختلف مع محمود الربيعي في ذلك ، ونرجع حملة العقاد على شوقي إلى انفعال شخصي ، وموقف غير موضعي ، وإلا فهل من منكر لوجود شخصية شوقي في شعره ؟ وهل من جاحد لصدق انفعال شوقي في كثير من شعره؟ أين شوقي في قصائده الدينية ؟ وأين شوقي في قصائده الغزلية وقصائده في منفاه ؟

إننا نتفق مع الربيعي في أن نصَّ العقاد الموجه إلى شوقي في الديوان ، ومطلعه : - «اعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها . . إلخ » أنه من أهم الوثائق النقدية عند العقاد[٦٧] ، ولكنا نتساءل عن مدى تحققه في شعر العقاد ، وفيما أشرت إليه من شعر شوقي .

ومن النقاط التي تعكس تأثر العقاد بالنظرية الرومانتيكية في الشعر أن الشعر معاناة فنية معقدة ، والعلاقة بين الفكر والشعور والخيال (ولنا معه وقفه) ، وارتباط الشعر بالحقيقة ، وأن الطبيعة كائن حي حتى ليتحد الشاعر والطبيعة كما يَفْنَى الصوفي ، وغير ذلك من مبادئ قد لا تتصل اتصالاً كبيرًا بالرومانتيكية ، ولعل هذا التناول الفني الواعي للصلات الفنية بين طليعة النقد الحديث والرومانتيكية خير مضيء لطريق فهم دورهم النقدي الكبير ، وفي هذا المجال أيضًا ما كتبه إبراهيم عبد الرحمن في مجلة فصول[٦٨] واقفًا على أصول تراث جماعة الديوان النقدي ومصادره في قراءة مقارنة ، حدّدت وضع هذه الجماعة وإسهامها، وطرق تأثرها بالحركة

الرومانتيكية، وأشارت إلى الروح « العدوانية » في نقدهم ، وهي روح مغلّفة بطابعِ انطباعي إلى جانبِ نقدهم العلمي الآخر .

أما محمد خليفة التونسي فيجمع في كتاب « فصول من النقد عند العقاد » [٦٩] طائفةً من كتابات العقاد النقدية في أربعة أقسام ، أحدها عن إسهام العقاد في الديوان (١٩٢١) ، وثانيها : نقده مسرحية قمبيز لأحمد شوقي ، وثالثها: مقدمات دواوين العقاد وخواتيمها، وقصائد للعقاد، ورابعها : مختارات من مقالات العقاد وكتبه .

وقد نبعت هذه الفصول من حبٍّ المؤلِّف لأستاذه ، وتحمسه له مما جعلنا نقف على إسرافه في هذا الحب والتحمس فيما كتبه عن العقاد ومكانته الأدبية والنقدية ، ونفتقد أية محاولة من المؤلف لمناقشة آراء العقاد أو نقدها ، بالرغم من موازنته بين الرافعي ، وبرغم تناوله منهجَ العقاد [٧٠] النفسي المطبق في كتابه « ابن الرومي - حياته من شعره » ، و « أبو نواس - الحسن بن هانئ - دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي » [٧١] ، ومقالاته عن المتنبي ، وأبي العلاء المعري .

وتمضي الدراساتُ بنا حول العقاد ناقدًا ، من ذلك كتاب عبد الحي دياب بهذا الاسم ، وإشارات هنا وهناك في كثير من المصادر .

ومن الحقِّ أن نذكرَ محاولات عبد الحي دياب في دراساته عن العقاد وأشهرها كتابه « العقاد ناقدًا » [٧٢] وهو كتاب مطول يحاول فيه صاحبه الإحاطة بفكر العقاد ، وبمعظم خواطره وآرائه متناولاً دور العقاد مع صاحبيه فيما عُرِف بمدرسة الديوان ، ثم اتجاهات التجديد عند العقاد في الجمال ، والخلق الفني ، والخيال ، ورسالة الشعر ، ثم آثار آراء العقاد المتمثلة في معاركه ونظرياته .

وقد بدأ الكتاب في حجم ضخم نظرًا لسمتي الجمع والإحاطة فيه الناجمتين عن حرص المؤلِّف على تسجيل كلّ ما يتصل بموضوعه لدى أستاذه العقاد امتدادًا لاهتماماته العديدة به .

أما محمد غنيمي هلال فقد تناول جوانبَ من نقد العقادِ ضمن قضايا كتابه « النقد الأدبي الحديث ، مصادره الأولى ، تطوره ، فلسفاته الجمالية، مذاهبه » [٧٣] ، وبخاصة حديثُ العقادِ عن الوحدة العضوية ، والصورة الفنية وغير ذلك من قضايا كان فيها العقاد مغلبًا للجانب النظري على الجانب التطبيقي لكنه أفادَ حركة النقد الأدبي على أية حال .

وأشار عبد القادر القط إلى عدم التواؤم بين الجانب التنظيري والجانب التطبيقي لدى العقاد وزميله ، وهو جانب على قدرٍ كبيرٍ من الأهمية يجعلنا نتفق معه في قوله في كتاب « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر »(٧٤) :

« والحقُّ أن مَن يدرس شعرَ هؤلاء الرُّواد دراسةً فنية فاحصةً بعيدًا عن التأثر بآرائهم النظرية في الشعر يجد تفاوتًا كبيرًا بين النظرية والتطبيق . »

وإن ارتبطت النظريةُ في مقدماتِ دواوينهم بالتَّطبيق في تلك القصائد ، كما يتفق معه في عدم صدق تسمية (مدرسة الديوان) نسبة إلى ما جاء في هذا الكتاب الصغير يقول(٧٥) . « ولعل الكتابَ لا يمثل أهم ما كتب الثلاثةُ عن الشِّعرِ ونظرياته ومقوماته » .

كما أشار إلى عدم التَّطابق بين النظريةِ والتطبيقِ أحمد هيكل في كتابه « تطور الأدب الحديث في مصر ؛ من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية » قائلاً :

« الحقُّ أننا لا نرى التطابقَ الكاملَ بين مذهبهم النظري وكل نماذجهم التَّطبيقية وخاصةً بعد امتداد الزمن بهم ، وبُعدهم رويدا رويدًا عن التحمُّس لتجديداتهم » ، ويأخذ في بيان مجافاة العقّاد للتطبيق ، وينكر تسمية : شعراء الديوان أو جماعة الديوان أو مدرسة الديوان ويرى ترك التسمية لسببين : ظهور الديوان بعد ظهور الاتّجاه الشعري بنحو عشر سنوات ، والسبب الثاني ما تضمّنه الديوان من هُجوم عنيف على شكري .

ويَرى الربيعي في كتابه « في نقد الشعر » أن التأثير النظري على فِكْر هؤلاء لم يُواكِبْه تأثيرٌ مماثِلٌ على إنتاجهم الشعْري .

ونرى أنّ غيابَ المواءمة بين التنظير والتطبيق لدى العقّاد أو المفارقة الواضحة بين آراء العقاد والماثلة في نظريته النقدية في الشعر الغنائي من ناحية ، وما يُمكن أن يقفَ عليه قارئ شعره راجعٌ إلى أنَّهُ كان يكتب أفكاره النظرية في خِضَمِّ انفعاله برسالة فنية قام بها هو وصاحباه ، ومثله موقف الجديد من القديم ، أو موقف الابتكار من التقليد ، مما نظن أنه كان يكتبه من منطلق أداء رسالته النظرية ، وهذا ينقلنا إلى الوقوف على رأي النقاد في شعره ، وهم من الكثرة بحيث يمكنني الوقوف على نماذجَ من كتاباتِ بعضهم فحسب .

يقف محمد مندور في « النقد والنقاد والمعاصرون » على تنوع شعر العقاد وأنه « آثر لنفسه

الضرب على سائر النغمات ، فله الشعر الباطني ، وشعر المناسبات التقليدية ، بل نراه يحاول أن يكتشف موضوعات جديدة للشعر على نحو ما فعل ديوانه «عابر سبيل» حتّى ليوجّه الشعراء إلى التغني بالكروان لا البلبل :

هَلْ يَسْمعونَ سِوى صَدَى الكَروان صوتًا يُرفْرِف في الهَزيع الثّاني

ونقد مندور ديوان « أعاصير مغرب » ، وعجب لمن يُسمِّي هذا شعرًا ؛ لأنه نَثْري في مادته وأسلوبه وروحه ، كما أشار إلى الجفاف العقْلي في « ترجمة شيطان » في حديثه عنه في « الشعر المصري بعد شوقي » .

ومضى مصطفى عبد اللطيف السحرتي في كتابه « الشعر المصري المعاصر » مع شعر العقاد الذي هو نظمٌ عقليٌّ لا شعر قلب مشيرًا إلى قول مارون عبود إن شعره نظم عقل لا قلب، وهكذا يُؤكّدُ السحرتي غلبة الفكر على الشعور في شعر العقاد إلا فيما ندر في ديوانه « أعاصير مغرب »: ولا يرى في شعره أي جمال (٧٦) غير أنه لا يَجْحَفُ حَظه من الشاعرية . يقول:

« ومهما يُقل في شعر العقاد وفي صياغته الجافة وموسيقاه غير الأسرة ، وقلة تلون شعره بحرارة العاطفية . . فلن يُنْكِرَ مُنصِفٌ أنه أحدث شيئًا من التجديد في الشعر العربي الحديث ، وأن له طائفةً من القصائد الفنية الممتازة وبخاصة في الفلسفة العامة ، وعالم الفكر ، وفى الطبيعة ، فضلا عما له من اللمسات الواقعية العابرة كما في ديوانه « عابر سبيل » ولن يجحد أديبٌ عربي أن للعقاد صياغته المستقبلية التي ابتعدت عن الصياغة التقليدية ، وتجردت من الأصباغ والمحسنات البديعية . والملحوظ أن شعر العقاد شعر تفكير مألوف وتأمُّلٍ ذاتي وفلسفي خفيف وقَلَّ أن تجد فيه شعورًا أو انفعالاً (٧٧) . »

ويُسلّط رمزي مفتاح الضوء في كتابه « رسائل النقد » (٧٨) على فضل شكري على زميليه ، ومنهما العقاد ، من ذلك تأثّر العقاد بشكري في قصائد زورة على غير موعد، والقريب والبعيد، ونحن وزماننا، وكأس على ذكرى. وربما وجد بعض الدارسين في الكتاب تحاملاً على العقاد وتحيزاً لشكرى، ذلك أنه كان حادًّا فيما تناول به شخصية العقاد وطريقة تفكيره، وشعره.

وقد اختار الرافعي قطعَة الحديد التي تُشوى عليها اللحم وجعلها اسمًا لكتابه « على السَّفود » ، استمرارًا لما بينه وبين العقاد من خصومة تعود إلى سنة ١٩١٢ حيث كانا يكتبان في (البيان) ، ثم

إلى سنة ١٩٢١ وقت ظهور الديوان في الأدب والنقد، وتنافسهما حول (ميّ) الأديبة ذات الصالون الأدبي الشهير .

ومضى مصطفى صادق الرافعي في كتابه « على السفود »[٧٩]، يتهم العقاد بالسرقة في شعره حتّى بلغ جملة ما أحصاه نيفًا وثلاثين بيتا .

وما بين الشطط في الهجوم على العقاد ، والاعتدال في تقويم تجربته الشعرية نجد الميل إلى مدحِ العقاد والإشادةِ بتجربته الشعرية لدى محمد خليفة التونسي في « فصول من النقد عند العقاد » ، وعبد الحي دياب في « شاعرية العقاد في الميزان »[٨٠] وأحمد إبراهيم الشريف في « المدخل إلى شعر العقاد »[٨١] ومن قبلهما ما أشاد به طه حسين من شاعرية العقاد حين بايعه بإمارة الشعر[٨٢] ، وما نجده لدى بعض المشتركين في كتاب « العقاد : دراسة وتحية »[٨٣] ، ولدى زينب العمري في « شعر العقاد »[٨٤] فهذه الدراسات على الرغم من طابعها الموضوعي ، وميلها إلى الدراسة العلمية المتأنية، كانت تجنح إلى إنصاف شعر العقاد ، والدفاع عنه ، ومحاولة إثبات جودته ورفعته ، وهكذا نجد العقاد محيّرًا لباحثي شعره كما هو محير لباحثي اتجاهه النقدي ، ومنحاه المنهجي ، وإلا فما تفسيرنا لمقال طه حسين في حفل تكريم العقاد سنة ١٩٣٤ ومنه قوله :

« تسألونني لماذا أومن بالعقاد في الشعر الحديث ، وأومن به وحده ؟ وجوابي يسيرٌ جدًّا ، لماذا ؟ لأني أجد عند العقاد ما لا أجده عند غيره من الشعراء . . . »[٨٥] .

وهو مقالٌ طويلٌ يزخر بمدح طه حسين لشعر العقاد مدحًا ما أظن أنه موضوعي ، وما أظن إلا أنه يعود إلى ملابساتٍ شخصيةٍ دفعت طه حسين إلى أن ينادي بوضع لواء الشعر في يد العقاد[٨٦] وقد تهامس الناس أنهما تقاسما دنيا الأدب: هذا له الشعر وذاك له النثر .

والحقُّ أن العقادَ قد أحسّ أنه ندٌّ لشوقي وغيره من الشعراء المعاصرين وأنه صدر له ـ حينذاك ـ ستة دواوين وستة مجلدات من المقالات ، وأنه وضع نشيدًا قوميًا في غمرة نقد النشيد الذي وضعه شوقي ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه واحدٌ من أبرز فرسان حركة تجديد الشعر ونقده في طابع رومانتيكي إزاء كلاسيكية شوقي الجديدة هو وجيله ـ أمكن أن نفهم مغزى قول من يشيد بشاعرية العقاد من مثل قول عبد الحميد يونس: (إنما العقاد شاعر)[٨٧]، واختيار الرأي الثاني من بين

الرأيين الدائرين حول شعر العقاد ، أحدهما : يجعله ناثرًا ، والآخر شاعرًا ، حيث اهتدى هو وجيله إلى نماذجهم في الشعر الأوربي الرومانتيكي في مواجهة المحافظين في الشعر العربي ، وما ذهب إليه صلاح عبد الصبور في مقاله (شاعرية العقاد) [٨٨] ، حيث جعله « شاعر الانتقال ».

وهكذا نجدُ العقادَ الشاعر في دواوينه [٨٩] - وعددها أحد عشر ديوانًا - يثير حوله في الشعر ما أثاره حوله في النثر . ومن الجوانب المهمة في منهجية العقاد أسلوبه أو طريقته في التعبير ، أو مذهبه في الكتابة ، إننا نطالع مقالاً للعقاد نشره بالهلال سنة ١٩٦٢ - بعنوان (أسلوب الكتابة في المستقبل) [٩٠] يبين فيه أن أسلوب الكتابة سيظل في أسلوبين : أحدهما للحفاوة والزينة ، والآخر للمنفعة والضرورة ، ويرى هذا الاختلاف فارقًا بين أسلوب الكتابة في عصر الحصان أو عصر الصاروخ ، ويبين ارتباط الأسلوب بصاحبه مجاراة للنظرية التي كانت ترى أن الأسلوب هو الرجل ، وهي نظرية أعيد القول فيها الآن بعكس ما كانت عليه لدى قائلها « بوفون » Buffon.

يقول العقاد :

« فالأسلوب الكتابي مسألة إنسانية لا يتجرد من طابع الكاتب ولا من مميزاته ‹‹ الشخصية ›› في موضوعٍ من الموضوعات ولو كان خبرًا من أوجز الأخبار ، ولهذا قيل إن الأسلوب هو الرجل أو أن الأسلوب هو الإنسان . »

وسواء وافقنا على أن الأسلوبَ هو الرجل أم لا ، فإننا نحرص على ذكر سماته الأسلوبية كما حددها - تحديدًا رائعًا - أحمد هيكل في كتابه « تطور الأدب الحديث في مصر » [٩١] ، وسماها (طريقة التعبير المحكم) ويعلل لذلك بقوله :

« لأنه يعمدُ إلى التعبير عما عنده بألفاظ وجمل محكمة ، فيها الدقة وفيها القصد ، وفيها التركيز ، وفيها دسامة الزاد قبل أن يكون فيها رونق الشكل ، فلا إفراط في المقدمات ، بل أحيانًا لا تكون هناك مقدمات ، ولا لجوء إلى التكرار أو اللف أو التوكيد بالكلمة أو بالجملة ، لأنه لا محل لشيء من ذلك ، وإنما المحل الأول لإعطاء أوفر معان وأغزر أفكار . »

يقف أحمد هيكل على سمات لأسلوب العقاد ويراها في التذييلات الضابطة والاحتراسات المتحفظة ، والميل إلى التفصيلات المنطقية لا اللغوية ، واستخدام المقابلات العقلية لا البديعية ، مع الابتعاد عن الزخرف « تطور الأدب الحديث في مصر » .

من هنا ذهب محمود تيمور إلى أنه إذا كان لكل كاتب عيبٌ ، فالعيب الجلي في كتب العقاد أنها لا تصلح أن تزجي وقت القارئ قبل النوم حين يتكئ على الوسادة (٩٢) .

ومَنْ يَتأمَّل منهجَ البحث الأدبي عند العقاد يجده متنوعًا رحبًا ، فإلى جانب اهتمامه النفسي ، يولي التاريخ اهتمامًا كبيرًا ، كما يهتم بالناحية اللغوية (٩٣) وهذا سبب من أسباب تنوع آراء الباحثين حول منهج العقاد ، ذلك أن فهم منهجية العقاد نابعٌ من فهم طبيعة التفكير لديه ، فهو يتحدى التقليد ، كما يقول :

« فقد أراد الله ـ وله الحمد ـ أن يخلقني على الرغم مني متحديًا « تحديًا خصوصيًا » لكل تقليدٍ من التقاليد السخيفة التي كانت ولا تزال شائعة في البلاد المصرية والبلاد الشرقية على العموم » ، وهو يخضع للمنطق الداعي إلى الظنون ، يقول عن صفاته :

« ومن هذه الصفات أن الظنون عندي قوية السلطان ، وعلة ذلك عندي معالجة التفكير المنطقي في كل شيء ، فليس أسهل في المنطق من فتح أبواب الاحتمالات ، أما إغلاقها ـ أو الجزم بنفيها ـ فلا يكون إلا ببرهان قاطع والبراهين القاطعة قليل . » (٩٤)

وهذا ما جعله ـ في غمرة تحمّسه للتجديد ـ يرى أن « التجديد والمحافظة عندي يلتقيان في معظم الأمور » ، كما أنه ولع بإبراز الحق الضائع والحقيقة المجهولة ، يقول عن منهجه في التراجم والسير :

« أن تكون كتابتها لازمةً لإبراز حقٍّ ضائعٍ أو حقيقةٍ مجهولة ، وتستوي في ذلك سير العظماء والنوابغ من كل طراز ، وفي كل طبقةٍ من طبقات العظمة والنبوغ ، والحافز الأكبر على تأليف كتابي عن « ابن الرومي » أنه مجهولُ القدر ، مبخوس الحظ ، يصطلح على نحسه والنزول به عن قدره جهل النقاد وظلم الأغراض والأهواء » ، وأن يبالغ مبالغة نابعة من الحدَّة العقادية ، ويمضي يقول عن ابن الروميّ :

« ورأيي فيه أنه أعظم أمراء العالم بلا استثناء في ملكة الوصف التصويري والعاطفة الممثلة في قالب الحس والخيال، ولكن نُقّادنا يذكرونه ويحسبون أنهم يَتعطفون عليه إذا ألحقوه بشاعر كالبحتري أو ابن المعتز على غير مساواة، وهما بالقياس إليه كمَنْ ينطق بحروف الهجاء في مجالس البلغاء » .

ويتضح من النصِّ غلو العقاد ، وإسرافه في المبالغة المنصفة إسرافه في المبالغة المجحفة في مجالٍ آخر ، ويحدثنا عن طريقته في الكتابة حيثُ التفتيح والمعاودة ، وعن خُطّته في المناقشة حيث يعمد إلى أقوى الحجج بداءة فيقوضها ثم يقْفُوها بأضعف الحجج ، ويلخص منهجه في تأليف الكتب (٩٥) في : التقسيم والتنظيم .

وهذه الخطوط العامة التي يصرح العقاد بها تُعين على فهم منهجه وطريقة تفكيره قبل أن نمضي مع « المنهج العلمي والفلسفي » لديه كما ناقشه حلمي مرزوق في كتاب « تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين » (٩٦) وكما وقف فيه على شمولية منهج العقاد ومذهبه الإنساني التكاملي ، ونظرته للحياة على أنها مادةٌ وروح أو شكل وفحوى أو صورةٌ وهَيُولَى ، حيث لا غِنَى لأحدهما عن الآخر ، وإيمانه بالنسبية في الحكم الأدبي ، والوحدة العنصرية ، والشعور الصادق ، والأصالة ، وأخذه فكرة الخيال عن الرومانتيكيين وتفرقته بين الخيال والوهم أو التوهّم fancy الذي رَمى به شوقيّا ، واعتماده « كولردج » في ذلك . وقد ارتبط التصور والخيال « بكولردج » وقد رأوا أن من أولى فضائل خيال الشاعر إيجاد الفكرة بما يُسمَّى ابتكارًا ، وتشكيل الفكرة بما يُسمَّى تصورًا ، وإظهارها في فنّ القول ، وبذلك تَتحقّق الحيوية ، والخصوبة والدقة، وإذا كان جون لوك، قد شبّه العقل البشري بصفحةِ ورق بيضاء يترك فيها العالم الخارجي انطباعات ، فإن قدرة التصور في ربط الصور المتناظرة أشاعت نظرية ترابط الأفكار association of ideas وقد شرح كولردج نظريته في الخيال كاملة في كتابه « سيرة ذاتية »، الذي كتبه سنة ١٨١٥ ، ونشره سنة ١٨١٧ ، وكان أحد الخمسة العظام فيما سماهم باورا (٩٧) وهم: بليك ، وكولردج ، و وردذورث ، وشلّي ، وكيتس . وقد أصّل كولردج النظرية في هذه المقدمة لمجموعة أشعاره ، والتي تحولت إلى هذا العمل النقدي ، وقد صرح بأثر كانت فيه حتّى ليصرح بأن فلسفَته أمسكت بتلابيبه كَيَدٍ عملاقة ، وقد مضى مفرقًا بين التصور والخيال . لأن الخيال عمليّةُ خَلْق ، بينما التصوير عملية ترابط ، والخيال أَوّلي primary imagination وهو قُدرة تتوسط بين الإحساس والإدراك ، وثانوي أو شعري secondary imagination وهو صدًى عن الخيال السابق . والأول غير إرادي ، والثاني ينص بالإرادة الواعية ، وقد اتفق مع « كانت » في الخيال ، وهو عند « كانت » الخيال المولّد ، وفي الخيال الأول وهو عند كانت ، الخيال المجنّح .

وتمثّل العمل الفني لدى كولردج [٩٨] في أنه رمز مرتبط بين عالم الطبيعة وعالم الفكر، ولا بدّ من وجود قوة الخيال لتمكن الشاعر من تصوّر العالم الخارجي في وعيه الخاص، ليجعله رمزاً وليد ذهنه الخاص، لذا كان ولوعًا بالأحلام، واللاوعي باعتبارهما مصدر المادة الأولية للشعر، حين يعمل الخيال تحت إمرة العقل.

وقد استقى العقاد نظرية الخيال هو وصاحباه شكري والمازني من الرومانسيين الإنجليز، وإن ذهب باحث [٩٩] إلى اضطراب العقاد في نظرية الخيال الشعري في مرحلته الأولى مقررًا أنه لم يقرأ خلالها « كولردج » ، وأن « هازلت » Hazlitt هو الذي ضلله في كتابه « روح العصر » *The Spirit of the Age* حتّى صحّت نظرية العقاد في مرحلته الثانية ، ولا نوافق الباحثَ على ذلك ، إذ ذهب إلى أن نظرية الخيال كانت صحيحة لدى شكري والمازني ومضطربة لدى العقاد ، برغم بيانه وظائف الخيال عند العقاد في : خلق الوحدة العضوية ، والكشف عن حقائق الأشياء والتجسيد والرمز وخلع الحياة على الثوابت والجوامد أو التشخيص personification على الرغم من إيمانه بهذا الفهم الجيد للعقاد يذهب هذا المذهب الذي لا ينسجم مع حقيقة الصلات الثقافية بينه وبين زميله ، ومع حقيقة التحصيل الأدبي الواسع لدى العقاد .

وفي تناول العقاد لابن الرومي ، وأبي نواس مزج بين التعبير عن النفس والمنهج البيوجرافي ، وقد تناول نقادنا العرب المنهج النفسي ، من هؤلاء عز الدين إسماعيل في « التفسير النفسي للأدب » [١٠٠] وأحمد كمال زكي في « النقد الأدبي الحديث ـ أصوله واتجاهاته » [١٠١] ، وكانت قد ظهرت له تطبيقات ودراسات لدى : محمد خلف الله [١٠٢] ومحمد النويهي [١٠٣] ومن قبل أمين الخولي [١٠٤] ، ودراسات للمعداوي ومصطفى سويف .

وفي تصوري أن العقاد ـ وقد أراد إنصاف ابن الرومي ـ ارتكز على بيان حياته من شعره باعتبار الشعر تعبيرًا عن العواطف الذاتية ، وهذا اهتمام يفوق مجرد المنحى النفسي ، لأننا لا نستطيع أن نضعه في مقابل منهج طه حسين آنذاك في عدم الاهتمام بحياة الشاعر إلا بالقدر اللازم لفهم شعره ، كما صنع مع المتنبي .

وهذا المذهب النفسي عند العقاد تناوله عثمان أمين من قبيل الفلسفة « الجوانية » عند العقاد [١٠٥] سواء في حديثه عن ابن الرومي أو طاغور أو الغزالي ، وموقفه من نظرية المعرفة .

وما رأيناه من سمة الانفعال في نقد العقاد يقف عليها في منهجه التاريخي أحمد عبد الرحيم مصطفى [١٠٦] حتّى ليذهب إلى مثل ما قررنا في نقده من اختلاف منهج العقاد في تناول المعاصرين عنه في تناول غير المعاصرين . ولعل في حديث أمين الخولي عن فنٍّ التراجم ما يقفنا على كثيرٍ من المواقف إزاء منهج العقاد في السّيرة ، وقد أفاض الخولي ـ حقيقةً ـ في مقدمة كتابيه « مالك بن أنس : ترجمة محرّرة » ، و « مالك : تجارب حياة » ، حيث رفض منهج العقاد في الدفاع عن المترجِم له أو ردّ الهجوم عليه ، أي يهدمُ الأساسَ الذي ذكره العقاد في كتابه « أنا » حول إنصافه من يكتب عنهم من القدماء ، كما قدمنا .

ولقد أبان عبد المحسن بدر عن صلة ذلك بنزعة العقاد للكتابة عن العباقرة من صفاتهم الكاملة والمثالية دون اهتمامٍ بمظاهر الضعف فيها ، ويرى لذلك صلةً باعتزازه الشديد بذاته واستعلائه على الآخرين ، وصِلته بنزعته العقلية المنطقية الحادة [١٠٧].

وإذا كان العقاد متنوعًا موسوعيًا في ثقافته وكتاباته ، فإننا نجده يقصر في بعض الموضوعات ، ويجيد في غيرها ، ويمكن تلمس ذلك في بعض كتاباته المتنوعة ، ومن هنا كان كثير من معاركه الأدبية .

كما أننا لا نجد ـ فيما كتب ـ اهتمامًا بأبعاد جنسين أدبيين من أبرز أجناس الأدب المعاصر وهما فن القصة ، وفن المسرحية ، آية ذلك أن نقده مسرحية قمبيز كان نقدًا بعيدًا عن هذا الفنّ مما يقطع ـ كما قدمنا ـ بخروج العقاد عن الموضوعية في هذا النقد ، ومما يؤكد عدم اهتمامه بالأصول الفنية لهذا الجنس الأدبي ، ونسوق جزءًا مما قاله في نقد « قمبيز » لأحمد شوقي ، حيث نرى هبوطَ النقدِ وحدته على حدٍّ سواء . يقول :

« وسنبدأ بالكلام عن النظم في رواية قمبيز لأنه أحرى الأشياء أن يجيده شوقي وأولاه أن تكونَ معجزته في الصياغة الشعرية بعد مراسها نيفًا وأربعين سنة ، فلو بلغ شوقي في صوغ روايته مبلغ الإتقان المعجز لما كان كثيرًا منه بعد طول المراس وكثرة المنظوم ، ولما جاز له أن يزهى بهذا لأنه قسط ضئيل من النبوغِ ، أو لأنه نبوغٌ ميسر لكلٍّ مَنْ يُعالجه في سَعةِ وقت ورفه عيشٍ وفروغ له من كل شاغل سواه ، فهو كمال أدنى إلى النقص وإحسان أقرب إلى الإساءة .

« هذا إذا بلغ شوقي فن النظم غاية الإتقان فكيف نرى يكون لومه وخذلانه إذا هبط عن غاية

الإتقان ؟ ثم هبط عن الإتقان المقبول ؟ ثم هبط إلى السخف والغثاثة ، فإذا هو يقنع من الإعجاز بالعجز ويرضى من السبق بالتخلف .

« إن لومهُ على هذا لعظيم ، وإنه لأشد من لوم الفتاة الدميمة تهمل ثيابها طوعًا ، ولا زينةَ لها غير جمال الثياب . » (١٠٨)

خلاصة ما نريد أن نقول إن الرؤية الفنية للناقد كل متماسك ترتبط بوجهة نظر الناقد كما تفهم من مراحل حياته . . وفي سياق ما أنتج من نظريات وآراء عبر امتداد حياته ، ولا تقتصر على عمل واحد يقضيه العقاد أو غيره مع دراسةٍ من الدراسات أو شخصية من الشخصيات .

قـراءات

وهكذا نطبق هذا المنهج ونجد انشغال **أمين الخولي** بالمنهجِ والمنهجيةِ في مزاوجةٍ بين الداخل والخارج ، إذ يتمثل الاتجاه الخارجي لديه في (الجمع المستقصى للنصوص والتحقيق المتثبت لها)، كما يعبر ، أما الاتجاه الداخلي فيراه في (الفهم الدقيق المستشف وذلك هو لباب المنهج الأدبي وروحه) ، وهذا هو سر انعطافته النفسية ، بل إن تقسيمه هذا يراه في مقالة (علم النفس الأدبي) ضمن كتابه (مناهج تجديد. . .) (١٠٩) لهذا يعترض على افتقار دراسة النص قديمًا إلى الفهم النفسي ، ويرى فهم سيرة الأديب مرحلة وخطوة ضروريتين ، وقد طبق النزوع النفسي على فهم أبي العلاء المعري (ص ٣٣٤) في كتابه « رأي في أبي العلاء » ، ويرى الخطوة الأولى وصل الأديب بأدبه ص ٣٣٥ ، أما الخطوة الثانية فهي نظرتنا للأدب جملة و وحدة متماسكة لا عند قطعة أو قطعتين، ويبرر ذلك بأن الأدب من الفنون الجميلة وأداته الكلمة ، وأن البلاغة تبحث عن فنية القول وكيف يعبر عن الإحساس بالجمال (ص ٣٣٢) وإضافة إلى ذلك نجد اهتماماته في « الأدب المصري » ، و « فن القول » ، و « التفسير والأدب » وفي نتاجه المتتابع بين سنوات حياته (١٨٩٥ ـ ١٩٦٦) تحقيقًا لتضافر « الذهن الأولي » و «الذوق الأدبي » كما يعبر شكري عياد في مقدمة « مناهج تجديد » .

أمادعوته في ارتباط الأدب بالبيئة المصرية المادية والمعنوية وكذلك في كل بيئة أخرى فتأتي من إيمانه بالبيئة الطبيعية التي هي « بوتقة الدهر ومختبر الزمن » ، وهذا شيء غير دعوة الاقليمية regionalisme وغير دعوة الفرعونية ، لأنه يقصد إلى تحرير الدراسة من رق التقسيم الزمني ، لتسليط الاهتمام إلى الاعتبارات النفسية والوطنية والفنية والاجتماعية . . إلخ ، بل إنه ليدعو

إلى الربط بين اهتمامات : التاريخ المصري ، والآثار المصرية والأدب المصري . وهذا - في مجمله - يتعدّى مجرّد اهتمام الخولي بالإطار النفسي لأن هذا الاهتمام جزء من نظريته في (المزج بين الداخل والخارج) مما استحق به أن يقال عنه إنه (ثورة منهجية) (١١٠). واستناداً إلى عقلية الخولي وفكره الذي يمكن مجاراة شكري عياد في تسميته (الواقعية المثالية) ، وفي قوله عنه :

« وذهنه الأصولي مجتهد يأنف من التقليد، وذوقه الأدبي حر يستند إلى ممارسة فنية جريئة بالنسبة لعصره ، ومن هنا ينكر الأستاذ خضوع البلاغة العربية القديمة لمناهج التحليل المنطقية والكلامية . » (١١١)

وفي الرؤية النقدية عند **عز الدين إسماعيل** تتضح سمات هذا الناقد الناضج صوتاً عميقاً في حياتنا النقدية يدعو إلى إعادة النظر في كثير من الأحكام النقدية أو المنهجية التي دارت حول عطائه النقدي الذي تطور من مجرد اهتمام جمالي في كتابه « الأسس الجمالية في النقد العربي » (١١٢) واهتمام بالأدب والنقد ونظرية الأدب في « الأدب وفنونه » (١١٣) حتّى يتضحَ منهجه أكثر في كتابه « قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر » (١١٤). وفي ذلك كله تبدو عنايته بخطوات اجتازها النقد العالمي ، ومن هنا كان تناوله النفس في كتابه « التفسير النفسي للأدب » (١١٥)، ولم يكن انتهاؤه إلى هذا الكتاب انتهاء منه عند شواطئ المنهج النفسي الذي أسهم في تأصيله إسهاماً واضحاً بل كان متابعة لخطوات النقد العالمي ، حيث نرى تطور نظرته في (الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) (١١٦) حيث رؤيته للشعر العربي : بين التراث والمعاصرة، وفي تشكيله الموسيقي ، ومن خلال الصورة والرمز والأسطورة ، ومن خلال معماريته، ونزعته الدرامية ، ثم من خلال تناوله مظاهر المدينة والحزن ، والتقاء قضية الالتزام بالشعورية ، ويبلغ شفافية التناول الفني باقتراب من الأسلوبية (ص ١٧٣) .

حتّى يبلغَ درجةً من تطور الرؤية النقدية في ممارسة جهود الدراسات اللغوية الحديثة حيث البنائية structuralism ، وحيث علم اجتماع الأدب .

وفي ذلك نجد اهتمامه الدؤوب منذ « الأسس الجمالية في النقد العربي » نحو تأسيس علم الأدب رافضاً تشكك (١١٧) أناتول فرانس في إمكانية قيام علم للأدب في القرن الماضي . وهكذا ينتهي عز الدين إسماعيل إلى ما انتهت إليه سوسيولوجية الأدب عند لوسيان جولدمان Lucien Goldmann في محاولة لإقامة توازن بين الذاتي والموضوعي أخذاً بعلمية المنهج دون إهمال

الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية ، إذ يصبح العمل الفني تعبيرًا ـ وليس انعكاسًا ـ عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردًا فيها ، كما أن العمل الفني ليس تعبيرًا عن ذات المبدع الفردية ، ولكنه في الوقت نفسه يستبدل بهذا الفرد الوعي الجماعي الذي يمثل البنية الأكبر (١١٨) .

ونحن بصدد الحديث عن الرؤيتين الخارجية والداخلية للنصّ ، ووسط محاذير الانطباعية نجد حديث **عبد الحميد يونس** عن (الذوق) في كتابه « الأسس الفنية للنقد الأدبي » (١١٩) بما يبين أن انعكاس الأثر الفني على المتلقي ليس هو النقد الفني بل درجة من درجاته ، ولذا نجد من صعوبات الذوق ـ فوق طبيعته ـ الذاتية ، وعدم الدقة ، وتحكم المنفعة ، ويضيف إلى العوامل التي تتحكم في الذوق عاملاً هو الشعور الجمعي لهذا يشير إلى اختلاف الإحساس بها في خلوة نفسية ، يضاف إلى ذلك غلبة تأثرنا بعادات فكرية ، أو ذكريات ، والألفة حتّى ليشير إلى الرأي القائل بأن على المتذوق أن « يتناسى شخصيته بحيث تتقمصه شخصية الفنان ليستكمل ما قصد إليه بلغته ، وأن يطرح عن نفسه إطاره الاجتماعي والوطني والتاريخي » ، ويرى أن هذا إسراف ، ثم ينتقل إلى معنى المتعة الفنية التي لا تكون بمعنى الشبع أو الري ولا اللذة الحسية ، ولا الرضا ، أو الخلاص ، حتّى يصل إلى مفهومِ الجمال الذي لا يكون في: « الملاحة ، ولا النظام ، ولا التناسب، ولا الطرب الحسي ، ولكنه الموقف النفسي الذي يبدع ما يلائمه في الأثر الفني عند المتذوق . » (١٢٠)

وهذا الإحساس الفني يتعدى إطار الدراسة الداخلية للنص، ويضيف إليه رؤيا خارجية ممتزجة به تتجلى في مجال آخر نتناوله في السطور التالية .

فمن ثنايا الرؤية النفسية استغل فريقٌ من نقادنا النابهين فكرةَ الرمز التي يتبناها كارل يونج على أساس تعبيره عن اللاشعور الجمعي collective unconciousness ، باعتبار حاضر الإنسان يمتد في واقعه النفسي إلى حيث البدايات الأولى للجماعات البشرية لعاداتها وتصوراتها .

وقد قاد هذا الفريق شيخهم عبد الحميد يونس ، ثم رشدي صالح ، حيث بدت لمعات أحمد كمال زكي ، ونبيلة إبراهيم حول الخرافة والأسطورة والأغاني الشعبية ، وفي ذلك كله يقف الناقدون على خبرات تدل على وحدةِ نوع الإنسان النفسيةِ psychic unity (١٢١) .

فهذا **أحمد كمال زكي** يتناول في كتابه « الأساطير ؛ دراسة حضارية مقارنة » (١٢٢) قضاياه

من الأنثروبولوجيا إلى قلب الأسطورة ، ثم تداخلها مع علم النفس ، والفن والأدب والقصة ، ويكون ذلك امتدادًا لمنهجه العام في الرؤية النقدية في كتابه « نقد : دراسة وتطبيق » [١٢٣] حيث تناول - بعد التنظيرِ - النَّصَّ الأدبي لطائفةٍ من المبدعين زاد عددهم في الطبعة الثانية التي تغير اسمها إلى « دراسات في النقد الأدبي » [١٢٤] جامعًا بين الأسطورة والتشكيل الخرافي والدراسة الداخلية ، كذلك كتابه « شعراء السعودية المعاصرون » [١٢٥] ، ومقالاته بمجلة فصول (ع ٣ - ١٩٨١) .

ويعود هؤلاء - في مجمل رؤيتهم - إلى المدخل الميثولوجي [١٢٦]، وهم يهتمون بالنَّصِّ في ضوء اهتمامات النفسيين أمثال : فريزر ، ويونج الذي اهتم باللاوعي الجمعي collective unconciousness وخلاصتها أن الإنسانَ المتحضر قد ادخر بداخله موروثات تراثية ، وقد أثر هذا الاستخدام الأسطوري في جويس كما رأينا تطبيقاتٍ للاتجاه عند شكري عياد - كما قدمنا - وأنس داود في « الأسطورة في الشعر العربي الحديث » [١٢٧] ، ورأينا اهتمام **إبراهيم عبد الرحمن** ، **وسمير سرحان** ، **وفريال غزول** فيما نشروه بمجلة (فصول) [١٢٨].

وهذا النقد الأسطوري ، اعتبره الباحث وهب أحمد رومية في كتابه « شعرنا القديم والنقد القديم »، عالم المعرفة - الكويت - ٢٠٧) ، اعتبره « نقدًا مأزومًا سليل ثقافة مأزومة » - ص ٧ ، رافضًا القراءات المتعددة ، معتبرًا ذلك « حداثة مموّهة » لدى النقاد الأسطوريين ، إلى جانب مَنْ ذكرنا : نصرت عبد الرحمن في : « الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي » ، عمان ١٩٨٥ ، وعلي البطل في : « الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري » ، بيروت ١٩٨١ ، عارضًا محاولات تفسير شعرنا القديم ، مقدمًا محاولة جديدة عن بعض الشعراء القدامى ، ومثله تحدث عن الأصولِ النظرية للمنهج الأسطوري عبد الفتاح محمد أحمد في كتابه « المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي » ، بيروت ١٩٨٧

(٢)

أما رؤية عبد القادر القط في المواءمة بين الداخل والخارج فتبدو نابعةً من تأثريته وذوقه الأدبي، واطلاعه على رؤى النقد المعاصر ، يبدو ذلك فيما ترجمه من مسرحياتٍ عالمية ، وفي كتابه « فنّ المسرحية » ، وكتابه « في الأدب المصري المعاصر » [١٢٩] ، وكتابه « قضايا

ومواقف » [١٣٠]، وبحثه « قضايا التجديد في الشعر العباسي » ، و « في الشعر الإسلامي والأموي » ، و « الأدب العربي الحديث » [١٣١] تركيزاً لجهوده النقدية في مجالات : المجلة ١٩٥٦ ، والشهر ١٩٥٨ ، والرسالة الجديدة ١٩٥٤ ـ ١٩٥٩ ، والكاتب ١٩٦١ ، والمسرح ، والشعر ١٩٦٤ ، وإبداع ، وفصول وغيرها .

وفي رؤيته الفنية يجمع بين عطاء العمل الفني داخليًا ، ما يحيط بالعمل من صلةٍ بمؤلفه ، ومجتمعه وعصره ، ومنجزات عصره ، ورؤيته التاريخية ، والنفسية والاجتماعية إلى جانب شاعريته في « ذكريات شباب » .

وفي كتابه « في الأدب العربي الحديث » نجده يقدم بين يدي رؤيته الفنية تمهيدًا فنيًا كما صنع في حديثه عن محمود درويش حيث ناقش قضية الالتزام وحاجتها إلى تحقيق التوازن المعقول بين ما تتطلبه مواقف القضية من حرارة في القول وحماسة في التعبير ونبرة عالية في الإيقاع، وما يتطلبه الفنُّ من عمقٍ واعتمادٍ على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلالٍ وإيماء ، وإذا تحدث عن محمود حسن إسماعيل عرض للرومانسية ، وإذا تناول « سوزي والذكريات » لعبد الرحمن فهمي تحدث عن الفكاهةِ في الأدب ، وهكذا يمضي مع : نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وأبي سنة ، وسيد حجاب. كل ذلك في إطار قضايا فنية ، تتصل بالمذاهب أو الجنس الأدبيين ، وفي ذلك يعتمد على الحسِّ الفني حيث يقف أمام الدلالات اللفظية عند محمود حسن إسماعيل ؛ حيث النور ومشتقاته ، والغناء وأدواته ، والعطر وما يتصل به ، وقد يجمع إلى ذلك نقدًا تقويميًا يتجه به إلى نجيب محفوظ أو الحكيم أو غيرهما ، وذلك كله في إطار نظرته إلى : تكامل الأجيال الأدبية من جيل الشباب إلى جيل أبوللو ، إلى جيل نجيب محفوظ .

وقد نتفق مع كثيرٍ من أحكام إبراهيم عبد الرحمن حول هذا الكتاب وهذا الناقد في مقدمته التي استغرقت ٢٤ صفحة ومع قول القط :

« إن التحليلَ الصحيح للنصِّ الأدبي لا ينبغي أن يقتصرَ على مقوماته الداخلية وبنائه المركب وصوره الفنية . بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويمِ مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره ، وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعةٍ فنيةٍ محضةٍ . بل عاملاً فعالاً في تصور الحياة . »

ولهذا يرى الشعرَ تعبيرًا عن نفس صاحبه ، ومصورًا لمشكلاتِ مجتمعه ، وأنه صيغةٌ فنيةٌ

متطورة ، وأنه ليس تعبيرًا صريحًا عن قضايا الحياة ولا تصويرًا مباشرًا لها .

على أن كتابه « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر » (١٣٢) هو أبرز ما يمكن أن يُطلعنا على صميم رؤيته النقدية، وفيه يجمع بين المنظور التاريخي النقدي في تتبع خطوات حركة الإحياء أو عودة الذاتية ، ثم حركة التجديد لدى مَنْ سُمُّوا بالديوانيين ، ثم لدى الأبولليين ، ثم لدى شعراء المهجر ، ثم يتحدث حديثًا فنيّا في دراسةٍ موضوعيةٍ لا تتجاهل « البيئة والنشأة والثقافة والمزاج » ص ٢٧١ ، وما مرَّ به الشاعرُ من «مراحل من التطور النفسي يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التَّجارب والمواقف ، لأنه - وهو يصدر عن إدراك وجداني - يتقلب بين لحظاتٍ نفسيةٍ يبلغ اختلافُها أحيانًا حدَّ التناقض » ص ٢٧١ ، حتى يتناول الفكرَ والتأمل باعتبارهما « ليسا ببعيدين عن طبيعةِ الشعر » ص ٣٤٩ ، حتى يدخل إلى قلب العمل الفني فيدرس المعجم الشعري ص ٣٥٠ ، وبناء القصيدة ص ٣٢٥ ، والصورة الشعرية ص ٣٩١ ، ثم الدراسة التطبيقية ص ٤٣١ لقصيدة حصاد القمر لمحمود حسن إسماعيل، وهكذا نجد حرص الناقد على المواءمة العادلة بين الداخل والخارج دون طغيان للعوامل الخارجية على العوامل الداخلية .

(٣)

ويهمنا ما يكشف عن هُويّة قراءة النصّ بوجهٍ عامٍّ ، شعرًا أو نثرًا حين يقدم **عبد المحسن بدر** كتابه « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » (١٣٣) مُصدِّرًا إياه بمدخل (١٣٤) مُهمّ حول تَعدُّد مذاهب تفسير النص الأدبي ، قبل أن يدلفَ إلى دراساته التطبيقية حول بعض روايات نجيب محفوظ (١٣٥) .

في هذه المقدمة - برغم الحديث عن النثر - يوضح المؤلِّف منهجه في قراءة النص الأدبي أو استبطان رؤياه ، مفضلا هذه الكلمة - كما يذكر (ص ١٧) - على مصطلح (الرؤيا) لأن الأول - كما يقول - « يقرب المعنى من الإدراك الواقعي ، في حين يقربنا الثاني من الإدراك الوهمي . »

أما هدف دراسته فيقرره في مطلع المدخل بأنه « محاولة تحديد العلاقة بين رؤية الأديب لعالمه ، وبين مضمون العمل الأدبي وشكله » ، وهذا ما ينطبق على الشعر والنثر في آن .

ويدرك المؤلِّف أن المشكلة قد نوقشت لدى النقاد العرب القدامى في قضية اللفظ والمعنى ، ونوقشت لدى المدارس النقدية الحديثة ، كما يعبر المؤلِّف في « موضع الفعل ورد الفعل » الذي

يتمثل في التَّطرف في تبني أحد طرفي العلاقة بين المضمون والشكل ، والتحامهما . وإذا كان المحدثون يتَّفقون على التِحام الشكل والمضمون ، فإنهم - من بعد - ينقسمون ، فيرى القسم الأول منهم الاهتمام بالعلاقات الجمالية الشكلية ، ويعلق المؤلف على موقف الشكليين بأن هذا الموقف يستغني « بصورةٍ نهائيةٍ عن الاستفادةِ من كون الأديب إنسانًا ينطبق عليه ما ينطبق على كلِّ البشرِ الذين لا يتحركون إلا لتحقيق أهدافٍ محدودةٍ مغفلاً أن الأدباءَ يعانون كما يعاني البشر من المشكلاتِ والمصاعبِ التي يفرضها واقعهم الذي يعيشونه . بل إنهم بحكم حساسيتهم وذكائهم يعانون بصورةٍ أعمق وأقسى مما يُعاني البَشر الآخرون ، ويدركون كلَّ المعوقات التي تحول بين الإنسان في واقعهم وبين الحياة كما ينبغي للبشر أن يعيشوا . » (١٣٦)

ثم يعرض للقسم الثاني ، ومنه مَنْ يهتمّ « بإثبات العلاقة بين النَّصِّ الأدبي ومجتمعه ، وتبين موقف الكاتب ومدى انحيازه إلى قوى التقدّم أو التخلّف في مجتمعه . »

ومنه مَنْ ينصرف إلى « البحث عن الدلالة النفسية للعمل الأدبي ، أو غيرها من الدلالات » معلقًا بأنهم « يستغرقون في التنقيب عن هذه الدلالات بصورةٍ تُبعدهم عن عملهم الأساسي الذي يتمثل أولاً وأخيرًا في تفسير العمل الأدبي ، والكشف عن تشكيلاته الجمالية » مقررًا أن هذه الأبحاثَ تشغل نفسها بما حول النَّصِّ عن النصّ نفسه ، لهذا يرى أن القسم الأول حين يَتطرّف يرى العملُ الأدبي تشكيلاتٍ جمالية فحسب ، وحين يتطرّف القسم الثاني يصبح نقدُهم أقرب إلى الدراسة الاجتماعية أو النفسية ، وهذا الخلاف مرجعه إلى خلافات في المواقف الاجتماعية والسياسية لا الفنية والنقدية .

ثم يُبدي ملاحظاتٍ يَتفق فيها مع الجماليين في اتخاذ النَّصِّ أساسًا للعمل ، وفي تسمية الأشياء بمسمياتها فيما يختصُّ بالدراسات الاجتماعية والنفسية .

ويختلف معهم في رفضهم هذه الدراسات ، لثقته في قيمتها في إثراء ثقافةِ الناقد ومساعدته في تفسير النص ، ولأن الأديبَ إنسانٌ يهدف أدبه إلى غاية « ولا بد أن يُوظِّف أدوات تعبيره لتحقيق هذه الغاية في أفضل صورة ممكنة » (١٣٧) معللاً ذلك بأن الأديبَ يعبر بالكلمة عن رؤيته و واقعه ، ويكشف عنها وعن إدراكه لها « كما تتضمن تخيله للصورة التي ينبغي أن تسود هذه العَلاقات في المستقبل » (١٣٨) ويضيف : « إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة فإن دور أدوات التعبير يصبح محدَّدًا وحتميًا على ضوءِ تصورنا لطبيعة الأدب وغايته . . ويصبح

المقياسُ الجماليُّ الواضح للحكم عليها هو مدى براعة الأديب في إدراك سرِّها وتوظيفها »، ويرى أنَّ موقفَ الناقدِ هنا حرج نظرًا لصعوبة « كشف وتحديد العلاقة بين المضمون وأدوات التعبير وندرة المحاولات النقدية في هذا المجال . » (ص ٢١)

وهكذا يمضي الناقد في تفسير المواقف الفنية إلى أن يُنهيَ مدخلَه بقوله : « وكُلّ ما أردنا تأكيده بهذا المدخل أنَّ الربط بين رؤية الكاتب وإبداعه الروائي فرضٌ ممكن وقابلٌ للدراسة » ، ثم يتأهب لتطبيق ذلك على أدب نجيب محفوظ . (ص ٣٠)

ونلتقي بشكري عياد في « البطل في الأدب والأساطير »[١٣٩] ، و « القصة القصيرة في مصر »[١٤٠] و « تجارب في الأدب والنقد »[١٤١]، و « الرؤيا المقيدة »[١٤٢]، وإسهاماته العميقة في المجالات الأدبية[١٤٣]، حتى كان كتابه « مدخل إلى علم الأسلوب »[١٤٤]، ولقد التقيت بعلمية المنهج في وضوح الرؤية الفنية لديه في كتابنا المشترك وعنوانه « عنترة ؛ الإنسان والأسطورة »[١٤٥] ، وفي مقاله (موقف عن البنيوية) المنشور بمجلة فصول (مج ١ ع ٢) ما يبين إطلالته العميقة على حركة النقد المعاصر في فكر طليق .

وهو يقدم لنا رأيه في التفسير الموضوعي للأثر الأدبي في مقاله (النقد التفسيري)[١٤٦] محاولاً الوقوف عند طبيعةِ العلاقات بين قوانين الأدب الداخلية والخارجية ، وكذلك في كتابه « الأدب في عالم متغير »[١٤٧]. وهو يشير إلى نهجي تفسير الأعمال الأدبية بين « الظروف التاريخية » ، و « التركيبات اللغوية » ، ويقول معربًا عن موقفه بما يبين ملاءمته بين الداخل والخارج :

« وكاتب هذا المقال يتخذ موقفًا وسطًا بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى أن الأديب ـ والروائي خاصة ـ شاهد على عصره وقومه . . بحيث لا يمكن فصلُ الدلالة الفكرية عن الأسلوب الفني » ، لذا يرى مدخل فهم الأعمال الفنية في « جلاء اللحظة الحضارية . »[١٤٨]

(٤)

وفي المرحلة الثانية من الحياة الأدبية لمحمد مندور[١٤٩](٥ / ٧ / ١٩٠٧ ـ ٩/ ٥/ ١٩٦٥) نراه ينتقل من الرؤية الجمالية إلى الرؤية الأيديولوجية للنص الأدبي ، وقد ارتبط ذلك ارتباطًا وثيقًا باهتماماته السياسية والاجتماعية ، وهو الذي جمع بين دراسة الآداب (تخرج سنة ١٩٢٩) ،

والحقوق (تخرج سنة ١٩٣٠) وعمل بالحقلين معًا . بل درس الاقتصاد السياسي والتشريع المالي في دراسته الحقوقية بباريس ، كما عمل في حقل الآداب. وحقل المحاماة (بين ١٩٤٨ و ١٩٥٢)، وعمل بالسياسة منذ ١٩٤٤ ، وكان مفكرًا يساريًا وطنيًا وتقلب بين كونه كاتبَ الوفد إلى معارض للحكام ، ومُعتَقلٍ سنة ١٩٤٦ ضمن مجموعة شباب من الطليعة الوفدية [١٥٠].

وفي وقت باكر تصدّى لقضايا فكرية واجتماعية وتبنّاها، وكتب - من بين ما كَتب - مقاله (الأدب بين المعاناة والهرب) وقصد بالمعاناة معايشة الحياة ، وبالهرب عيش البُرج العاجي ، وفي الأولى لا تقتصر العملية الأدبية على الناحيةِ الجماليةِ أو النفسية بل تمتدُّ إلى الناحية الإنسانيةِ والاجتماعية ، ويُصبح الأدب عاملاً أساسيا من عوامل الحياة لا مجردَ ترفٍ أو مُتعة ،حتّى يتحمل الأدبُ والأدباءُ تأديةَ « ضريبة » ، ويرى في قصص الشبابِ مشاركة وجدانية ، حيث ينفعل الأديب المعاني للحياة ويوحي بحلول للمشاكل بعكس الهارب من الحياة [١٥١].

في هذه المرحلة بدأ اهتمامه الفكري والأيديولوجي ideology لكنه لا يغفل رؤيته الجمالية المتكئة على ذوقه الجمالي الْمُحنّك. من أجل هذا لا نفاجأ بتحوُّلٍ سريعٍ في رؤيته الفنية من الجمال إلى الفكر، بل نجد تطوره الحثيث نحو هذا التحوُّل في مرحلة تتوسّط المرحلتين تناول فيها النصّ الإبداعي في مؤلفاته ، التي هي خلاصة محاضراته ومناقشاته ، ومنها : الشعر المصري بعد شوقي ، والأدب ومذاهبه ، ومسرحيات شوقي ، ومسرح عزيز أباظة ، والمسرح النثري ، ومسرح توفيق الحكيم، ثم يولي اهتمامًا بمذهب الواقعية الاشتراكية مستجيبًا لكثير من الظروف المحيطة به، فقدم منهجه الأيديولوجي ، وشرحه في مقالاتٍ نشرها بالدوريات المعاصرة [١٥٢] ، قبل أن يجمعه في كتابيه : « النقد والنقاد المعاصرون »، و « في المسرح المصرى المعاصر » .

أما الفصل الذي كتبه في الكتاب الأول [١٥٣] فإنه يشرح فيه الصراع بين التأثرية والموضوعية بعد نمو الحياة العلمية المعاصرة ، إذ شنَّ خصومُ التأثرية حملتهم عليها لاحتكامها إلى الذوق الشخصي وهو خاضع للفردية ولا تحكمه المعايير ، وهو يقرر أنه لا يمكن إغفال التأثرية في العملية النقدية ، ويراها مرحلة أُولى وجوهرية في الرؤية النقدية ، تتبعها مرحلة موضوعية ، ولم تَعُد الفلسفات الاشتراكية والوجودية تُسلّم للأدب بأنه نَشاطٌ جمالي فقط ، مما أنتج منهجًا أيديولوجيًا يختلف عما كان معروفًا بالمنهج الاعتقادي .

يَسعى المنهجُ الأيديولوجي إلى تبيُّن مصادر الأدب والفنّ من جهة ، وأهدافها و وظائفها من

جهة أخرى ، إذ لم يعد الأدبُ والفنُّ تسليةً أو هروبًا من الحياة بل معايشة لها ، لهذا لا يعترف هذا المنهج بنظرية الفنِّ للفن بل يرى الأدبَ للحياة وقائدًا لها وليس صدىً بالنسبة لها من هنا نرى قضية الفن للحياة ، وقضية الالتزام ، والأدب الهادف ، والواقعية في الأدب ، ويُحدّد وظائف هذا المنهج في ثلاث مهامّ هي :

أولاً : تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها .

ثانيًا : تقويم العمل الأدبي في مستوياته المختلفة أي في مضمونه وشكله الفني وفقًا لأصول كل فن .

ثالثًا : توجيه الأدباء في غير تعسُّفٍ ولا إملاء .

في سنة ١٩٤٢ ترجم محمد مندور « دفاع عن الأدب » لجورج ديهاميل ، كما ترجم غيره ، وفي سنة ١٩٤٩ فتح مندور صفحاتِ نقده للمنهج التاريخي ، مؤكدًا أن الأدبَ أشمل من علم النفس . وفي سنة ١٩٥٧ رأى في الجزء الثاني من كتابه « الشعر المصري بعد شوقي » عدم عزل الشعر عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وفي سنة ١٩٥٧ عرض في كتابه « الأدب ومذاهبه » للاتجاهات الأدبية ، وفي سنة ١٩٥٨ يعلن في كتابه « قضايا جديدة فى أدبنا الحديث » :

« إن ماكنا نتلقاه منذ ربع قرنٍ على كبار أساتذتنا في الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه ، قد تخطَّاه الزمنُ نتيجة لدفعة الحياة وأحداثها الكبرى ، فلم يَعُدْ من الممكن الاستمرار في التقسيم إلى : ذاتي وموضوعي ، أو إلى تفسيري وتقويمي بعد أن اختلطت الذات بالموضوع . » وتأكد ذلك في « النقد والنقاد المعاصرون » سنة ١٩٦٤ ، وكتاب « معارك أدبية » سنة ١٩٨٤ . يقول في « النقد والنقاد المعاصرون » ص ٢٢٣ ، بعد حديثه السابق عن يحيى حقي : « لقد حاولت أن أرسيَ أنا الآخر بعض الأصول العامة لعلم الأسلوب ، ومنهج النقد الجمالي في اللغة ، وإنْ كنت قد قصرت دراساتي التطبيقية على الشعر باعتباره أقرب فنون الأدب إلى المنهج الجمالي ، ثم فرحت إذ رأيت الأستاذ يحيى حقي يمدّ هذا العلم إلى فنِّ القصة أيضًا . »

ثم يصلُ إلى تطور منهجه : « من المنهج الجمالي إلى المنهج الموضوعي ، (انظر المنهج

الموضوعي ، نظريةً وتطبيقًا ، عبد الكريم حسن ، بيروت ١٩٩٠)، ثم المنهج الأيديولوجي ، مشيرًا إلى قَصْر منهج يحيى حقي النقدي على عِلْم الأسلوب وفي فنون الأدب الموضوعيّة كالقصة والمسرحية ، وعدم إقراره هذا المنهج . »

هكذا يناصر في منهجه الجديد الالتزام والأدب الهادف في النص الأدبي .

وأما **نازك الملائكة** فنذكر محاولَتها في الرؤية الداخلية للشِّعر في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » [١٥٤] ، ونقصد الباب الأول من القسم الثاني [١٥٥] وعنوانه (فنُّ الشِّعر) حيث تناولها :

للهيكل : وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعرُ لعرض الموضوعِ وصفاته الأربع هي :

التّماسك : أي توازن وتناسق القيم العاطفية والفكرية .

والصلابة : وهي تميز الهيكل العام عن التفاصيل المستعملة للتكوين العاطفي .

والكفاءة : وهي احتواء الهيكل كل ما يحتاج إليه من لغة مفهومة لا قاموسية غير مألوفة .

والتعادل : أي حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل حيث يقوم توازن خفي بين خاتمة القصيدة وسياقها .

ثم حديثها عن أصناف الهياكل : المسطح ، والهرمي ، والذهني ، ثم حديثها عن التكرار وسماته . وإلى جانب هذه الرؤية الداخلية نجد الرؤية الخارجية نحو المجتمع والسياسة والموت في الباب الثاني .

ومن تونس يقدم **عز الدين المدني** كتابه « الأدب التجريبي » [١٥٧] مستهلا إياه بمدخلٍ حول طبيعة ما يقدم من نصوصٍ وقراءات كان قد نشرها في مطلع الستين ، وانتهى منها في مطلع السبعين .

والكتاب قسمان : أحدهما بعنوان : نظريات (ص ٨ ـ ٧٣) والثاني بعنوان : قراءات (ص ٧٤ـ١٢٦) .

في القسم النظري يطرح القضيةَ التي حمل اسمها كتابهُ وهي ، **الأدب التجريبي** ، وهو ما يتوسط طريقين لا يرضى بهما المؤلِّف وهما : متابعة **الأدب الموروث** ، أو **الأدب الغربي** :

أما أسس نظريته فتقوم على اهتمامٍ بالنظريات الجمالية ، ومراجعة القديم ، والتشبع بالروح العلمية ، ومواجهة الكلاسيكيين كما أسماهم (ص ١١٢) .

ويبين أن من المبادئ الأساسية رفع الحواجز الفكرية، ونبذ المقاييس الغربية عن واقعنا ، والتخلي عن الاحتكام إلى الذوق ، ويُنادي بنقد الكُتّاب أعمالهم نقدًا ذاتيًا ، كما يدعو إلى ما يُسمّيه « تأثير التراكيب العليا على التراكيب السفلى والتفاعل بينهما » ، ويَرُدُّ نهضة الأدبِ إلى عملٍ أدبي جماعي ، ثم يؤيد ما ذكره شكري عياد في مجلة المجلة عن معنى التجريب في الأعمال الفنية من أنه « لا يرجع إلى هدف التوصيل فحسب ، ولكنه يرجع أيضًا إلى حاجةِ الفنانِ إلى احتواء الموضوعِ الجديد في شكل مناسب » (ص ١٩) ، ويُنهي كتابه مخاطبًا أحدَ الباحثين : « وأما إخضاع النصِ لفهمك لا فهمك للنص فهذا من غريب القراءة والتأويل والشرح ، فلو أنك لم تُطالب بأشياء هي خارجة عن النَّصِّ . . لأدركت الكثير . » ص ١٢٦

(٥)

وفي جهود البنيويين يتراسل الداخل والخارج ، من ذلك ما قدمه **كمال أبو ديب** بعنوان « جدلية الخفاء والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر »[١٥٨] . والكتاب ينقسم إلى قسمين ، أولهما يسمى (أبعاد أولى) ص ١٧ - ١٦٧ ويناقش قضايا : الصورة الشعرية - الفاعلية المعنوية ، والفاعلية النفسية للصورة : (دراسة في البنية) .

- في الفضاء الشعري - البنية والتصورات المختلِفة : دراسة في « فضاء القصيدة» .
- نحو قوانين بنيوية لتطوير الإيقاع الشعري : ظواهر في الشعر الحديث .
- الأنساق البنيوية في الفكر الإنشائي والعمل الأدبي .

أما القسم الثاني فيسمى (نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر) ص ١٦٨ . . إلخ .

- دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام .
- الآلهة الخفية ، نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري - هامش النزوع .

وللمؤلّف صلة بعبد القاهر الجرجاني في بحث سابق عنه[١٥٩] ، ويشيد به هنا .

ويرى ضرورةَ البنيوية مع ظهور فكر ماركس ، ومفهومي الجدلية والصراع الطبقي ، ويُعلن عن طموحه إلى « فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة . بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر - في الثقافة والمجتمع والشعر - ثم إلى اقتناص شبكة العلاقاتِ التي تشعُّ منها وإليها ، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات ، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبر تجسداتٍ جديدةٍ لا يمكن أن تُفهمَ إلا عن طريقِ ربطها بالبنية الأساسية ، وإعادتها

إليها من خلال وعي حادٍّ لنمطي البنى : البنية السطحية ، والبنية العميقة . » ص ٧ .

لهذا يَصفُ منهجَه بأنه ثوري تأسيسي ، ورفض نقضي ، ويُشَبِّهُ بنية القصيدة بالمشروع الاقتصادي ، أو مشروع وحدة سياسية بين قطرين أو مشروع تأليف قاموس لغوي . . إلخ ، ص ٩ .

ويبحث العلاقات اللغوية ومنها ما هو : نفي سَلْبي وتَضادّ كما في فتح عَمُّورية - ص ٢٢٩ ، وخمريات أبي نواس - ص ١٦٨ ، أو علاقات توسط - ص ٢٦٢ ، أو علاقات تكامل وإخصاب في رائية أبي تمام في مدح المعتصم .

ويمضي مع امتداد البنيوية إلى هيجل وجدليته ، وفرويد وتحليله النفس . وهو يشرح الأنساق البنيوية نظريًا ، ويغوص إلى البنية العميقة للعلاقة بين الثنائيات الضدية الأساسية في الثقافة كلّها ، وهي ثنائيات. الأنا / الآخر ، الداخل / الخارج ، التحت / الفوق ، الواحد / المتعدد . متابعة للنقد البنيوي والتحليلي النابع من علم اللغويات كما طوره رومان جاكبسون Jakobson ، مراعيًا تكرار النسق ضاربًا المثل بأغنية إفريقية مترجمة ملاحظًا تكرار الأفعال المضارعة ، و وجود تشابه بين الإنسان والعناصر الأخرى (الشمس - القمر - النجوم) ليصل إلى الجملة النواة مع تغير الفاعل والمبتدإ .

ويُطبّق منهجه في شعر لأبي نواس ، وأبي تمام ، وأبي فراس بحثًا عن العَلاقات ، طبقا لمبدإ أن الظواهر غير معزولة ، فيري ارتكاز قصيدة (صبوح) لأبي نواس على تكوينين هما : الخمر والأطلال ، وهما ثنائيتان متضادتان ، ثم يبحث الأفعال والصيغ والجمل والاستفهام ، فيرى في الخمر عالم السواد والاخضرار ، وفي الأطلال عالم الجدب والجفاف حتى يصل إلى التقاطع في مركز الدائرة (١٦٠).

(٦)

ومن الدارسين مَن اتجه إلى النَّصِّ بهدف دراسته دراسةً داخليةً تُعْنى بالنص ومكوناته، وتُحلِّق في آفاقه وسماواته ، وتَتوافر في منهجه عدة هذا المنهج ، غير أنه يميل به أحيانًا إلى الدراسة الخارجية التي تُعنَى بما هو خارج النص، فيتردد بين المنهجين .

وهذا التردُّد يُلقي ظِلاله على ما بذله الباحث من جهد في استبطان النص واستِنطاقِه ، من هؤلاء اللبناني **إيليا الحاوي** ، فقد تجرّد هذا الناقد للنَّص الأدبي بحِسٍّ فَنّيّ، وذلك في وجوه متعدِّدة من إنتاجه الأدبي ، من ذلك كتابه : « نماذج في النقد الأدبي ، وتحليل النصوص »(١٦١) .

يتناول الناقد طائفة من قضايا النص ونماذجه، وأصوله الفنية والجمالية، مُعالِجًا مظهر التعقيد في التجربة الشعرية ، وطبيعة التجربة و وظيفتها ، وأبعادها الفنية ، متخذاً لذلك خطوات نراها فيما يضعه من عنوان مثل : نثر النص ، طبائع العبارة ، الرموز ، تحليل المضمون ، طبائع الأسلوب ، اللفظة المفردة ، وسائل التجسيد ، السرد الشعري ، التداعي ، الانفعال ، النَّغم ، التعبير الصريح ، الصورة ، ويُطبق ذلك على نماذجَ من الشعر الجاهلي ، والإسلامي ، والأموي ، والعباسي ، والحديث .

وهو في منهجه هذا يُقدّم تجربةً فنيةً جمالية حقّا اقترب فيها من النصّ اقترابًا شديداً مع وقوع في المبالغة والاستطْراد ، ويكاد يكون مهتمّا بالدراسة الداخلية لولا اهتمامُه الشديد ببيان جوانب الشاعر وبيئته وعَصْره . نرى ذلك أيضًا في سلسلة من الدراسات النصية لطائفة من الشعراء(١٦٢) ، فهو يقول في تناوله لأبي شبكة :

« لن نذهبَ مذهب الدراسة التاريخية ، وإنما نُبيِّن أثر الشاعر في دواوينه وَفْقًا لبيان نظمها . » (ص ١٧) وبرغم هذا نجده يهتمُّ كثيرًا بتاريخ حياة الشاعر في الوقت الذى نراه فيه يتناول تناولا جماليّا : فضيلة الهمس والبوح بتجاوز المعاني الصيّاحة ، والاهتمام بالإطار النفسي . ونقول إن دراسة إيليا ، وما صحبها من مختارات شعرية قريبة من التناول الداخلي للنص لولا ما خالطها من نزوعٍ خارجي – جعل عطاء هذا الناقد الذّواقة جامعًا بين الجانبين الداخلي والخارجي ، وهو يتخذ من الدراسة النفسية نفاذاً إلى البواعث الحقيقية للتجربة الشعرية يلم بخفايا النفس البشرية ، ويهتم بالتعرف على السّيرة مقدمة أو أضواء لا قيمة لها إلا بما تنيره من ظلمة التجربة دون ما تُطلعُنا عليه من معلومات، ويرى في «نماذج في النقد الأدبي » أنّ الناقد « يرتاد القصيدة ارتياداً داخليّا يتتبع به المراحل التي اجتازها خلال كتابته القصيدة لكي يُجلي ما كان الشاعرُ قد عاناه معاناة داخلية . » (ص ١٥) .

(٧)

شوقي ضيف وقراءة التراث

- ١ -

إنّ محاولة التعرف على منهج الباحث الأدبي لا تنفصل عن محاولة التّعرُّف على مناهج الباحثين السابقين والمعاصرين له ، ذلك أن هذا الباحث لا يَظهر في فراغ أدبي ، أو أفق حالك ، أو صحراء مجدِبة ، بل ترسَّخ جذوره ، وتورق أغصانه وسط رياض حافلة بما قدمه الفكر العالمي : القديم والمعاصر ، والفكر المحلّي : التراث والحديث .

ونحن بين يدي العطاء الأدبي لشوقي ضيف في حقل الدراسات الأدبية ، نجد من الأهمية بمكان أن نُلقي نظرةً سريعةً نتعرّف من خلالها على ما أنجزه الباحثون السابقون في هذا المضمار ، ممن مهَّدوا الطريقَ ، طريق البحث العلمي الجاد أمام المدرسة العلمية المنهجية التي أسسها « شوقي ضيف » ، وأَسْهم فيها إسهاماتٍ متنوعةً ما بين الأثر الأدبي المطبوع والمسموع ، والأثر الأدبي الأكاديمي التعليمي ، وبخاصةٍ في حقل الرسائل العلمية . وكلٌّ مجال من هذه المجالات يستحق دراسةً خاصَّةً به تستكنُه أعماقه ، وتَستشرفُ آفاقه لبيان الملامح الفنية لمنهج البحث الأدبي لعالمنا الكبير .

لباحث أن يقِف على منهجه الأدبي في محاضراته المسموعة ، ولباحث ثانٍ أن يتأمل منهجه الأدبي في إشرافه العلمي على رسائل الماجستير والدكتوراه ، وما أثمر من ثمراتٍ يانِعة يفوح عبيرها في أرجاء المجتمع العلمي العربي ، مقترنة بأعلام لهم مكانتهم العلمية ، وإسهامُهم في حقل الدراسات الأدبية ، خرجوا - جميعا - من عباءة شوقي ضيف ، وتتلمذوا على يديه بطريقٍ مباشر أو غير مباشر عن كَثَب أو عن بُعد .

وأمام هذا التعدُّد الخِصب لا نملك إلا أن نُحدِّد مجالا لدراستنا نحصره في « منهج شوقي ضيف في القراءة الأدبية » ، من خلال آثاره المطبوعة .

- ٢ -

إنّ حركة الاهتمام بالدراسات الأدبية الحديثة في أدبنا متصلةٌ أشدَّ الاتصال بموقف الدارسين من مصطلح « علوم الأدب » ، واتساعه ليشمل عندهم ما يتَّصلُ بالأدب من تَقويم اللسان

وتصحيح الملكات ، ومن اختلاف في عدد هذه العلوم ، وفي تنوعها ما بين الأصول والفروع حتى لتشمل عند أصحاب المنهج التقليدي ـ فروع اللغة والثقافة ، قبل أن يتحدد مجالها لدى المحدثين من دارسي الأدب العربي .

كما أن حركة الاهتمام بالدراسات الأدبية متصلة أشد الاتصال بتيارات وافدة عن طريق البعثات ، والمستشرقين من أمثال بروكِلمان ، ونلّينو وغيرهما ، فإذا ما حاولنا الوقوف على أمهات المصادر العربية الحديثة في هذا المجال دون خوض في التفصيل ، وجدناها متمثلةً في بواكير الدراسات التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين ، وكانت هذه البواكير اللبِنة الأولى في شرح الدراسات الأدبية ، برغم ما يفتقر إليه بعضها من منهجية أو شمول ، وبرغم ما يمكن أن يوجه إليها من ملاحظات فنية .

قد نجد من بين هذه الدراسات ما يستهدف انتخاب المعارف والمعلومات والمختارات الشعرية والنثرية ، وعرض الحكم في لغة تجمع بين الاسترسال والسجع كما يبدو في خطوة رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) في كتابه « مناهج الألباب المصْرية في مباهج الآداب العصرية » سنة ١٢٨٦هـ ، ممثِّلة تجربة أدبية لا تَعني أنه كان يدور بخَلَد صاحبها أن يقدم دراسة أدبية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

وفي هذا النَّسق كانت تجربة محمد سعيد جعفر في كتابه « السحر في انتقاد الشعر » الذي نشر منجَّمًا في مجلة (روضة المدارس) منذ رمضان ١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦ م .

على أن هذه المرحلة الباكِرة أسفَرت عن محاولة أكثر نُضجًا تمثلت في « الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية » ، وهي جملة محاضرات الشيخ حسين المرصفي (١٨٠٥ ـ ١٨٩٠م) وظهرت طبعة الجزء الأول منها عن مطبعة المدارس الملكية سنة ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢م، والجزء الثاني ١٢٩٢هـ/ ١٨٧٥م .

وهكذا فتح باب الاهتمام بدراسة آدابنا دراسة تدنو أو تبعد من اتصالها بالطابع التقليدي لفهم الأدب ودرسه ، ثم التيارات الوافِدة عن طريق البعثات والمستشرقين ، ويمكن أن نشير ـ بإيجاز شديدٍ جداً ـ إلى طائفة من هذه الدراسات هي في حقيقة الأمر الخطوات التمهيدية لما نجنيه الآن من منهجٍ علمي يؤتي ثماره اليانعة على أيدي أعلامه البارزين .

هذه الدراسات الباكرة من مثل ما قدَّم :

محمد دياب الذي انتهى من تأليف كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » سنة ١٨٩٧م كما نفهم من تقرير حمزة فتح الله عن فحص هذا الكتاب الذي طبع سنة ١٩٠٠م . وحسن توفيق العدل (١٨٦٢ ـ ١٩٠٤) إثر عودته من ألمانيا ، وقيامه بالتدريس في المدارس العليا ، وقد صدر كتابُه « تاريخ آداب اللغة العربية » سنة ١٩٠٤ عام ، وفاته بإنجلترا . ورَوحي الخالدي المقدسي (١٨٦٤ ـ ١٩١٣) في كتابه « تاريخ علم الأدب عن الإفرنج والعرب » وكتبه سنة ١٩٠٢ في فرنسا ، وظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٠٤ . وسليمان البستاني (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥) في مقدمة الإلياذة سنة ١٩٠٤ . وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) في « أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر » .

ولنا أن نَذكر « إنشاء العطّار » للشيخ حسن العطار (تُوفي سنة ١٨٣٤) ، كما نذكر جهودًا غير مكتوبة للأفغاني (١٨٣٨ ـ ١٨٩٧) ، ومحمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) . وعبد الهادي نجا الإبياري (١٨٢٠ ـ ١٨٨٨) ، والشيخ عبد الله الشرقاوي (١٨٣٧ ـ ١٨٧٢) .

وكان كتاب « المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية » لحمزة فتح الله (١٨٤٩ ـ ١٩١٨) من بواكير هذه الأعمال . غير أن مؤلفه ـ كما يذكر السباعي بيومي في مقدمة كتابه : « نظر إلى الأدب كأنه فن لا يستند إلى علم ، أو كأن دراسته ـ بعيدة عن تاريخه ـ كافية في تكوين الأدب . »(١٦٣)

وقدم حفني ناصف (١٨٥٦ ـ ١٩١٦) : « حياة اللغة العربية » سنة ١٩١٠ ، وأحمد الإسكندري : « تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي » سنة ١٩١١ .

ومحمد علي المنياوي : « الشذرات السَّنِية في تاريخ آداب اللغة العربية » سنة ١٩١١ .

وجرجي زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤): « تاريخ آداب اللغة العربية » سنة ١٩١١ . ومصطفى صادق الرافعي : (١٨٨٠ ـ ١٩٣٧) : « تاريخ آداب اللغة العربية » سنة ١٩١١ .

وطه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) : « تجديد ذكرى أبي العلاء » الذي حصل به على درجة الدكتوراه سنة ١٩١٤ ، وطبعه سنة ١٩١٥ ، ثم ثورته المنهجية في كتابه « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ ، ثم ما أدخله من حذف ، وإضافة تمثلت في الصورة الجديدة للكتاب السابق ،

وذلك في كتابه « في الأدب الجاهلي » سنة ١٩٢٧ ، وما دار حول هذه الثورة المنهجية من حوار ساخن مما لا نخوض في تفصيلاته هنا ، وإن كان لا يفوتنا التنويه بأهميته وعظيم أثره .

وهكذا تتابعت جهود كل من :

أحمد حسن الزيات (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨) في « تاريخ الأدب العربي » سنة ١٩٢٨ ، ومحمود مصطفى في « الأدب العربي وتاريخه في صدر الإسلام والدولة الأموية » سنة ١٩٢٣ ، وزكي مبارك (١٨٩٢ ـ ١٩٥٢) الذي كتب بين سنة ١٩٢٧ وسنة ١٩٣٠ رسالته لنيل درجة الدكتوراه في « النثر الفني في القرن الرابع » وصدرت سنة ١٩٣٤ . وأحمد الشايب في كتابيه : « تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني » سنة ١٩٤٥ ، و « تاريخ النقائض في الشعر العربي » سنة ١٩٤٦ ، والسباعي بيومي في كتابه « تاريخ الأدب العربي » سنة ١٩٤٨ ، ومحمد هاشم عطية في « الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي » ، وأنيس الخوري المقدسي (١٨٨٥ ـ ١٩٧٧) ، وأمين الخولي (١٨٩٥ ـ ١٩٦٦) ، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) ، ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) ، وأحمد أمين (١٨٨٧ ـ ١٩٥٤) ، ومحمد خلف الله أحمد ، وعبد الوهاب حمودة . . . إلخ .

ونكاد نستغرق وقتًا طويلاً لو مضينا مع الحصر والاستقصاء لأعمال أخرى وما حمل اسم المفصل ، أو المجمل ، أو الوسيط ، أو الموجز ، أو المنتخب ، كما نقضي وقتًا أكثر طولاً لو رُحنا مع مضمون هذه الدراسات نتعرف على مناهِجها ، وما بها من محاسِن ومآخذ ، غير أن علينا الآن أن نقنع بهذه العُجالة تَوطِئة للحديث عن ميلاد باحث ، وسط تفكير أدبي ركز الحديث عنه أحمد الشايب في مقدمة « تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري »[١٦٤] لطه إبراهيم ؛ إذ رأى التفكير الأدبي وقراءة النصّ يتجه في أحد اتجاهين :

ـ اتجاه غربي يعزلنا عن بيئتنا الأدبية ، ويستنبط قوانين خارجة عنها .

ـ واتجاه يقف عند ما كتبه الأقدمون فيقع في أحكام جزئية ، سريعة ، ويقنع بالسابقين فحسب ، ويجعل الأدب العربي وحدة مستقلة ، لهذا رأى « أن تكون الدراسة فنية تُعنى بالأصول والطَّرائق والمقاييس ، وتاريخيَّة تهتم بالماضي ، وأطوار النشأة . »

حتى ذهب محمد النويهي في مقدمة كتابه « ثقافة الناقد الأدبي »[١٦٥] إلى أن بعض كتب

تاريخ الأدب هذه صرفت المتعلمين عن الأدب العربي ، وقطعت عليهم الصّلة بمصادره الأصيلة ، إلى أن رأى أن مثوى هذه الكتب (النار) ، بل وصفها بأنها كتب (شنعاء !) لقيامها ـ كما يقرر ـ على أشتات من المعلومات ، وعلى الأحكام الجُزافية غير الصحيحة ، وعلى الاستظهار إلى آخر ما ساق النويهي من نقد لتلك الكتب المدرسية مستثنيًا « المجمل » معلِّلاً ذلك بأن طه حسين أحد مؤلفيه ، وما يعرضه النويهي هو استمرار لما سبق أن نوقش في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين . ففي سنة ١٩١١ شرع طه حسين ينقد كتاب جرجي زيدان على صفحات مجلة الهداية مناقشًا التفرقة بين كتب الفهرسة ـ ولعله يقصد العلم الذي نضج بعد ذلك وهو علم الببليوجرافيا ـ من ناحية ، وكتابه تاريخ الأدب من ناحية أخرى ، معترضًا على اتباع تقسيم الأعصر السِّياسية ، تلك التي تجعل الأدب متأثِّرًا بالحوادث ولا تجعله مؤثِّرًا فيها .

وفي سنة ١٩١٥ عاد في مقدمة « تجديد ذكرى أبي العلاء » إلى الحديث عن تردد الأدب في مصر بين تيارات أحدها المذهب القديم ، والثاني مذهب الأوربيين : والثالث بين المذهبين ، وصفه بأنه « مشوش رديء كله شر » وكيف اهتمت الجامعة بالمذهبين الأولين .

وفي سنة ١٩٢٦ عاد في مقدمة « في الشعر الجاهلي » إلى مناقشة القضية ذاتها متناولاً مفهوم مصطلح (الأدب) والصلة بينه وبين تاريخ الأدب ، ومقاييس تاريخ الأدب من المقياس السياسي الذي ينكره ، والمقياس العلمي الذي يعدل عنه كما عدل عن الآخر ، والمقياس الأدبي الذي يختاره ويتخذه سبيلاً للبحث .

كما رأى محمد حسين هيكل أن جرجي زيدان والرافعي لم يوفّقا في الجزأين الأولين من كتابيهما ، إذ رأى في تاريخ الأدب ألا يقوم على سرد الوقائع أو أخبار الرجال وآرائهم ، كما لا يقوم على العناية بالأعراض دون الجواهر ، أو الانسياق وراء العاطفة ، أو عدم الاعتماد على الأدلة والبراهين ، أو عدم تحرِّي الدقة ، وكما عرض لذلك في كتابه « في أوقات الفراغ » ، عرض في كتابه « ثورة الأدب » آراءه حول الأدب القومي .

ولم ينفصل ذلك كله عن تيارات الفكر المعاصر المتراوحة بين الافتتان بالغرب والاتجاه إليه وبخاصة لدى العائدين من البعثات الخارِجية ، أو الالتزام بالمحافَظة ، أو التردد بين التيارين في حدة غربية مُسرِفة ، أو حدة مادية مُتطرِّفة ، أو ميل فرعوني طارئ .

وبين هؤلاء وأولئك وجدنا من يُفتتنون بجمال الصياغة والأسلوب ، كما وجدنا من يهتمون بالقيَم والأفكارِ الكامنة في المضمون دون إهمالٍ للشكل ، ودون إسرافٍ في تجميله ، كما وجدنا طائفةً من المتحاورِين علميًا في معاركَ أدبيةٍ متنوعة .

ولسنا بسبيل بسط القول في الإبانة عن مضمون ما سبق من دراسات ومدلول كل ما سبق ذكره من مصطلحات ، فقد سُبِقْنا بتفصيل القول عنها ، كما أننا نذكر ذلك كله لنتعرف على البيئة الفكرية والأدبية التي استقبلت إسهام شوقي ضيف ، الذي وجد من الضرورة الإسهام في استكمال مابدأه السابقون من بناء . فلم يقتصر دوره على ذلك فحسب ، بل أضاف وابتكر ، وجدد ونظر .

- ٣ -

سبيلان : أحدهما تنظيرى والآخر تطبيقى

ولكي نقف على جهوده نرى من الضروري الإشارة إلى أن إسهام شوقي ضيف اتخذ سبيلين : أحدهما تنظيري، والآخر تطبيقي.

السبيل التنظيري

أما السبيل التنظيري ، فيمكن أن نلتمس طريقنا إليه في مصدرين أحدهما : مقدمات كتبه جميعها ، وفيها نراه حريصًا على ذكر تاريخ كتابتها باليوم والشهر والسنة ، وثانيهما : كتابه « في النقد الأدبي » الذي وضعه في إبريل ١٩٦٢ .

وكتابه « البحث الأدبي ؛ طبيعته ـ مناهجه ـ أصوله ـ مصادره » الذي وضعه في فبراير ١٩٧٢ .

لا شك أنه قد التفت إلى تنوع اهتمامات الدارسين بين الانشغال بما حول الأدب من حياة صاحبه وبيئته ومجتمعه وعصره وظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، أو الجمع بين ذلك وبين الاهتمام بالعمل الأدبي ذاته من تحليل وتفسير وتقويم وتذوق .

لقد رأى جرجي زيدان ـ كما يذكر في مقدمة الجزء الثاني من كتابه [١٦٦] ضرورة وجود شروط ثلاثة للتأليف هي :

١- اختيار الموضوع الذي تحتاجه الأمة .

٢- سبكه في قالب يسهل تناوله في لهجةٍ صادقةٍ صريحةٍ ، دون انحيازٍ لطائفة أو حزب .

٣- افتقار الأبحاث الأدبية إلى إعمال الفكرة من ترتيب وسبك ، في عبارة سهلة غير ركيكة .

كما مضى متسائِلاً عن معنى تاريخ الأدب ، واتصاله بالمعنى العامِّ لكلمة الأدب أو الخاص لها ، وتفاوت الاهتمام بين الإحاطة بحياة الأدباء أو الإحاطة بالكتب ، أما منهجه فيجمله بقوله :

« فقد أردنا أن نجمع بين ذلك كله على ما بلغ إليه الإمكان » متحدثًا عن نسق الكتاب أي تقسيمه ، وجعله للناشئة .

ونقف من ذلك على حقيقة ذات أهمية بالغة تفرق بين دارس وآخر مرجعها إلى فهم الأدب بمعناه العام ، كما رأينا لدى من أرَّخ لآدابنا من المستشرقين ، وكما صنع جُرْجي زيدان ، أو فهم الأدب بمعناه الخاص ، وهذا ما ارتآه شوقي ضيف في دراساته الأدبية على نحو ما يحدثنا في مقدمة كتابه «« العصر الجاهلي »» [(١٦٧)] حيث رأى أن يدرس الأدب بمعناه الخاص ليقف على الجمال الفني ، غيرَ مكتفٍ بالنُبذ المجملة ، كما رأى ألا نُبطلَ فِكرة الشَّخصية الأدبية والمواهب الذاتية مع مرعاة الجنس والزمان والمكان ، وتطور الأجناس الأدبية على نحو ما درس فن المقامة وتولدها من الأرجوزة ، مع الوقوف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللَّفظية والجمالية .

لقد أدرك - كما يعبر في المقدمة ذاتها - افتقارَ تاريخ أدبنا العربي « إلى طائفة من الأجزاء المبسوطة تبحث فيها عصوره من الجاهلية إلى عصرنا الحاضر كما تُبحث شخصياته بحثًا مسهبًا بحيث ينكشف كل عصر انكشافًا تامًا بجميع حدوده وبيئاته وآثاره . . »

كما أدرَك صعوبة المهمة ، يقول : « وقد حاولت أن أنهض بهذا العبء وأنا أعلم ثقل المئونة فيه » معللا ذلك بأسباب هي : بقاء بعض المخطوطات دون نشر ، أو دون نشر علمي ، وأن بيئات أدبية يغمرها غير قليل من الظلام ، وأن تحليل الأعمال الأدبية ليس عملاً سهلا ، ويقرر - بتواضع العلماء - أن ما يقدمه - في كلِّ عصر - لا يحمل الصورة الأخيرة للعصور المتعاقبة ، ولا يمنع من إضافة اللاحقين فتلك طبيعة الأبحاث يكمل بعضها بعضا .

ويهمنا هنا ما يتصل بتحليل الأعمال الأدبية ، إذ أدرك عالمنا بعض ما كان يعوز الدراسات من فقدان ظاهرة الاهتمام بالنص وصاحبه ، ولهذا كان حريصًا على التأكيد على هذا الجانب في

مقدمات كتبه، فهو في المقدمة التي تحمل تاريخ سنة ١٩٧٣ لكتابه « العصر العباسي الثاني »(١٦٨) يصور « تمثل الشعراء خصائص العربية ودقائقها الجمالية والموسيقية » ويهتم « بالأخيلة المبتدعة » ، ويذكر :

« وبحثت بحثًا تحليليًا تاريخيًا أعلام الشعراء في العصر » ليقف على أشعار علي بن الجهم « وأروع أشعاره ما نظمه في الاستعطاف وفي تصوير صلابة نفسه » ويقف عند البحتري ليرى « ما سخر له من تلاوين الجمال الموسيقي الآسر وأنغامه وألحانه الرائعة » ، كما يقف على أفكار ابن الرومي وتصويراته الجديدة ، وابن المعتز ، والصنوبري . . إلخ .

ويصادفنا في معظم مقدمات كتبه تنويهه بنزعة « النقد والتحليل » في أعماله ، رأينا ذلك فيما أشرنا إليه من مقدمتين ، كما نراه في مقدمة كتابه « فصول في الشعر ونقده »(١٦٩) كما نراه في مضمون هذا الكتاب وفي غيره من كتبه .

وهناك جانب آخر يتصل بتقسيم العصور الأدبية وفقًا للعصور السياسية من الجاهلية ، فالإسلام حيث صَدْرُ الإسلام في عصر الخلفاء الراشدين ، ثم العصر الأمويّ ، ثم العصر العباسيّ : الأول في مائة عام ، والثاني بقية العصر ، أو إلى سنة ٣٣٤ هـ / ١٤٥م حيث استولى بنو بُوَيْه على بغداد ، حيث يبدأ العصر الثالث حتى استيلاء التتار على بغداد .

أما شوقي ضيف فيذكر في مقدمة كتابه « العصر الجاهلي » أنه يرتضي تقسيم العصرين الأولين ، أما العصر الثالث ، وهو العصر العباسي ، فيُبقي منه على الأول حتى ٢٣٢ هـ والثاني حتى ٣٣٤هـ ، ثم يبدأ بعصر رابع يمتد حتى العصر الحديث ، ويسميه عصر الدول والإمارات ، حيث يرى أن يؤرخ في كل إقليم على حدة ، حتى إذا انتهينا من ذلك أرخنا للعصر الحديث. والتعليل الذي يقدمه شوقي ضيف لذلك التقسيم ويراه « أكثر دقة ومطابقة لتطوره » هو أن « بغداد لم تعد منذ القرن الرابع الهجري تحتل المكانة الأولى في الحركات الأدبية ، بل لقد نافستها في الشرق والغرب مدن كثيرة تفوقت عليها في النهوض بالشعر والنثر تفوقًا واضِحًا . »

وقد يجوز لنا أن نبني على هذا التعليل تساؤلاً حول اعتباره العصر الحديث ـ الذي يبدأ بالحملة الفَرنسية على مصر سنة ١٢١٣هـ / ١٧٩٨م ـ واحدًا كما هو عند جميع الدارسين ، وهنا نتساءل : ألا يحق لنا أن نجعل لهذا العصر صدرًا يتصل بمرحلة الإحياء والبعث ، ثم نجعل له

مراحل مما يتصل بمظاهر التعبير ، مما يعود ـ في مجمله ـ للحروب ، وما تحدثه من تغيير ؟

وكما كان لشوقي ضيف أن يستن طريقًا جديدًا واضحًا في الدراسات الأدبية ميزة عن الألوان التجريبية التي سادت منذ أواخر القرن الماضي ـ مما ذكرنا ـ كان له أن يبنيَ منهَجه على ما يكوِّنه من رأي ليس شخصيًا بقدر ما هو موضوعيٌّ ، يولد نتيجة الدراسة العلمية ، ولعل أصدق ما يساق في هذا المجال توضيحًا لهذه المقولة التي نطرحها كتابه عن أحمد شوقي أمير الشعراء الذي فاز بجائزة الدولة التقديرية للأدب سنة ١٩٥٥ بعنوان « شوقي شاعر العصر الحديث » .

حقًا لقد ظهرت بحوث عديدة حول أحمد شوقي ليس من بينها ـ كما يعبر عالمنا ـ « بحث منظم » . يقول في المقدمة التي كتبها في أول يونيه ١٩٥٣ : « فقد اكفهرَّت الأجواء الأدبية إزاءه بالثَّناء المسرِف والطعن المُجحِف ، وأصبحنا لا نعرف أين الوجه الصحيح ، ولا أين المقدمات السليمة ، ولم نعد ندري أي الأحكام فيه صادق وأيها كاذب ، وأيها مصيب وأيها مخطئ .

« وبذلك عميت علينا حقيقة شوقي ، بل حقائقه الفنية جميعًا ، وكان هذا أكبر باعث لي على النهوض بهذه الدراسة التي لم أقصد بها إلى تهجينه ولا إلى تحسينه ، وإنما قصدت إلى بحثه و وزنه بمعايير سهلة هي معايير النقد المنصِف الذي لا يميل مع الهوى ، وإنما يسجل الظواهر الأدبية متتبعًا مستقصِيًا فليس همه أن يزري وينتقِص ، ولا أن يُزخرِف ويزيِّن ، وإنما همُّه أن يصور الحقَّ ويكشف الصواب . »

وهكذا نجد وجهًا من وجوه الإضافة العلمية المنهجِية للدراسة الأدبية العربية المعاصرة ، تقوم على الحكم الموضوعي ، وتأمُّل الظواهر والاحتكام إليها فيما يصدر من أحكام ، كما نرى إبطال نظرة مجاراة الغير في آرائهم دون تمحيص ، وإبطال مبدأ البحث الانفعالي العاطفي الذي يميل مع الهوى ، وإبطال مبدإ النُّبذ العاجلة المبتورة مما كنا نراه في الدراسات الأدبية السابقة .

بل إننا نراه في هذا الكتاب يقدم لونًا جديدًا على الدراسات الأدبية طالما أفاد منه النفسيون في دراستهم للأدب ، وهو دراسة المسودات الأدبية ، وقد طبقه على شيء من شعر شوقي الغنائي والمسرحي .

لقد ختم عالمنا المقدمة بقوله : « فنحن لم نضع هذا البحث تشيُّعًا لأنصاره وكذلك لم نضعه تعصبًّا لخصومه ، وإنما وضعناه ابتغاء تقويم شعره من جميع أطرافه تقويمًا صحيحًا دقيقًا . »

ثم لا يلبث أن يعود للحديث عن شوقي ، ومكانته في الشعر الحديث في كتابه « فصول في الشعر ونقده» (ص ٣٣١-٣٤٨)

هذا عن المصدر الأول للجانب التنظيري عند عالمنا.

- ٤ -

أما المصدر الثاني للجانب التنظيري عند عَالِمنا فنجده في كتابه « في النقد الأدبي »[١٧٠] حيث يذكر في المقدمة المكتوبة في إبريل ١٩٦٢ أنه يقف عند تفسير الجمال الفني وتعليله والصِّلات المنعقدة بين فنون الشعر والتصوير والموسيقى ، والشعر وأوزانه وصياغته ونصوصه وتأويلاته وتجاريه ، وما ينبغي أن يتوفر للقصيدة من وحدة عضوية تامة .

ويعلن أن ما كتبه إنما هو آراء تمثلها ، ابتغى فيها الوضوح ، لإيمانه « أن الكتب لا تحتاج إلى شيء حاجتها إلى الوضوح . »

ولهذا نجد في هذا الكتاب الاهتمام بالتنظير ؛ أي رصد الظاهرة النقدية منذ بواكيرها العالمية ، حتى تطورها في العصر الحديث وصولا إلى ما سمّاه شوقي ضيف (التاريخ الطبيعي للأدب) ، واتصالاً بالدراسات النفسية والاجتماعية ، لكنه وهو مَعْنِيٌّ بمصطلحات الجمال ، والتجربة الشعرية ، والوحدة العضوية ، والأدب الاجتماعي ، والنقد القصصي والمسرحي ، ويكون معنيًا أيضًا بالجانب التطبيقي مع عنايته بالتنظير حتى لا تتجافى مواطن الجمال في النص عن أسس نقده ومناهج بحثه .

وفي مقدمة « البحث الأدبي »[١٧١] المكتوبة في فبراير ١٩٧٢ لا يفوته أن ينوه بأنه « لا بد أن تتكون لدى الباحث الناشئ قدرة على التذوق الأدبي المعلل، والتحليل الدقيق لشخصيات الأدباء ، وفهم خصائصهم المميزة ، مع دقة العرض واكتمال التمثل ومع الاحتياط في استخدام صيغ التعميم . »

ولأنه قد شعر بحاجة طلاب الدراسات العليا لمثل هذا البحث أخذ يعرض جوانب المنهج النظرية جامعًا بينها وبين التطبيق في كثير من الأحيان ترسيخا للفكرة وشرحا لها ، فينتقل من الحديث عن طبيعة البحث الأدبي ، إلى تنوع المناهج بين العلوم الطبيعية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والجمالية ، والاتجاه التكاملي الذي يميل إليه ويؤيده (ص١٤٤) ، كما يتناول الأصول بين التوفيق والتحليل ، والمصادر وتنوعها ونقدها .

- ٥ -

شوقي ضيف ونظريته في وحدة التراث

إن في تأمل مكتبة شوقي ضيف بمجالاتها المتعددة ما يقفنا على حقيقة مهمة هي صدوره عن نظرية آمن بها من قبل وطبقها في بحثه : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، والفن ومذاهبه في النثر العربي ، وما زال يعود إليها بين الحين والحين . ففي أكتوبر ١٩٨٠ نشر بمجلة فصول بحثًا عنوانه (وحدة التراث) ص ٩ - ١٨ ، و واصل الحديث عنها في يوليه ١٩٨١ بالمجلة ذاتها في بحث عنوانه (القديم الجديد في الشعر ص ١١ - ١٧) عودة إلى ما كتبه في كتابه « فصول في الشعر ونقده » حول (تقويم تراثنا الشعري) ص ٩ - ٢٧ سنة ١٩٨١ ، وامتدادًا لما بدأه في سلسلة تاريخ الأدب العربي .

إن ذلك ينبع - في تصورنا - من نظريته في (وحدة التراث) القائمة على الأسس التالية كما نوجزها من مقاله :

الأساس الأول : وحدة التراث الديني وعلى رأسه القرآن الكريم ، وما انبثق عنه من تفسير وحديث ومذاهب فقهية .

الأساس الثاني : وحدة التراث النحوي واللغوي والبلاغي .

الأساس الثالث: وحدة التراث المتصل بعلوم الأوائل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء . . إلخ .

الأساس الرابع: الوحدة الظاهرة في نظام الأدب وقواعده: شعرًا ونثرًا .

الأساس الخامس: كتب تراجم المفسرين والقراء والمحدثين أو الحُفّاظ للحديث النبوي والنحاة، وكتب التاريخ العام .

ولهذا يرى الشعر متجاوزًا المكان والزمان لأن تعامله مع النفس البشرية يجعله ثابتًا لا يتغير في جوهره ، فيكون قديمًا في زمن ظهوره ، جديدًا في زمن تأثيره ، وهكذا يكون شعر المديح قديمًا وجديدًا لأنه صادر عن وحدة تتمثل في : الطبيعة البشرية ، والإيقاع ، والخيال ، والصياغة ، وهذه الوحدة التي تعد أساس التفكير المنهجي عند شوقي ضيف - في نظرنا - تفسِّر ظواهر عديدة

في عطائه السخي ، فهي تفسر اهتمامه بتاريخ الأدب العربي حيث تعاقبت إصداراته عن العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي ، ودراساته عن الفن ومذاهبه في كل من : الشعر والنثر ، ودراساته في الأدب المعاصر ، والشعر المعاصر ومعظم شعرائه المعاصرين ، وبخاصة : البارودي وشوقي في كتابيه ، وفي ثنايا كتب أخرى ، وفي نظير معاصر لهما له دوره في الشعر الجديد ، وهو صلاح عبد الصبور الذي يكتب عنه بحثه (صلاح عبد الصبور رائد الشعر الحر الجديد) بمجلة فصول (أكتوبر ١٩٨١) ويعلن أنه « كان يديم التفكير في هذا الشعر الجديد » و « كان يتعاطف معه » ، حتى يقرر ريادة صلاح عبد الصبور لهذا الشعر ، كما يكتب عن (نواقص الإيقاع في الشعر الحر) ص ٢٠١ بكتابه (فصول في الشعر ونقده) ، كما يكتب عن الغناء ، والشعر وطوابعه الشعبية ، وفنون الأدب : الرثاء ، والمقامة ، والترجمة الشخصية ، والرحلات .

كما يكتب في النقد والمناهج ، ويؤرخ للبلاغة والمدارس النحوية ، بل يقدم كتابه « تجديد النحو » ، ويسهم في التحقيق ، والدراسات القرآنية ، ويمزج بين الدرس اللغوي والأدبي والنقدي والمنهجي في مقالات عن الحوار المسرحي بمجلة المجمع اللغوي (مايو ١٩٧٨ ، ومايو ١٩٨٠) ، فيتحدث عن الفصحى والعامية وعن اللغة الثالثة .

إن هذا يعود ـ في مجمله ـ إلى نظرة أصحاب المنهج التاريخي في تأثير الحاضر في فهم الماضي باستخدام (القياس التاريخي) .

وفي ذلك كله ـ مما أوجزنا إيجازاً تحاشيًا للإطالة ـ نراه يضرب بسهم وافر ويحيط إحاطة شاملة واعية ، وما ذلك ـ في نظرنا ـ إلا لإيمانه بوحدة التراث ، تراث أمتنا ، يراه حين يدنو من الأدب أو النقد أو البلاغة أو النحو أو التحقيق أو الدراسات القرآنية ، حتى ليمكن لنا أن نزعم ـ دونما مبالغة ـ أنه لم يتيسر لباحث محدث أن يحيط بدرس أدب أمته من أعماق ماضيها البعيد إلى أوج حضارتها المعاصرة بدرجة واحدة من الإحاطة والشمول والتمثل والاستيعاب مثلما تيسر لباحثنا الذى استخلص لنفسه منهجًا ، واصطفى سَبيلاً بين تيّاراتٍ صاخِبةٍ بين التراث والغربية والفرعونية ، بين سكينة اليقين وثباته ، وصخب الشك واضطرابه في منهج أبسط ما يقال فيه إنه منهج تكاملي يجمع بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية كما سنرى .

- ٦ -

هو والمنهج التكاملي

لقد تمثل شوقي ضيف جهود المنهجيين السابقين في العصور القديمة والحديثة ، في تراثنا

العربي والتراث العالمي ، لم تغب عن ذهنه جهود منهجية أفادت من قوانين العلوم الطبيعية ، فاتجهت إلى أن الأديب وأدبه ثمرة قوانين قديمة وحاضرة ومستقبلة ، تجعل من الروابط ما يضم الأديب إلى فصيلة أدبية ينتمي إليها ، مهما صاحب ذلك من غياب الخصيصة الفردية لكل أديب ، وبذلك تتكون عناصر :

الجنس أو الفطرة الموروثة ، **والبيئة** أو الوسط الجغرافي ، والعصر أو **الزمان** من ظروف سياسية وثقافية وفنية ودينية .

وفي تأمل تراث شوقي ضيف النظري والتطبيقي ما يجعلنا في مواجهة صريحة مع هذه النظرية ، التي ظهرت في كتابات كل من : « سانت بيف ، وتين ، وبرونتيير » .

أما الجانب النظري عنده فيتمثل في مناقشته هذه النظرية ، وإشارته إلى تنبه العرب لهذه الثلاثية دون أن يعطوها حتمية أو جبرية ، ولا يرى بأسًا من استخدامها في تاريخ الأدب العربي ودراسة أدبائه دون خضوع للجبرية الحتمية ، وبخاصة قانون الجنس لأنه لا يوجد جنس خالص.

ويُناقش تطور الأنواع الأدبية عند (برونتيير) موافقًا أساسها ، لكنه يرى أن الأطوار الأدبية لا يقضي بعضها على بعض ، لذا لا يَرى في الأدب قديمًا وجديدًا ، وسنرى في الجانب التطبيقي مِصداقَ ذلك عنده .

ومن جهود المنهجيين ما يتجه للجانب الاجتماعي ، في صلته الوثقى بالأدب ، ومنهم من ينحو بالأدب منحًى نفسيًا يتصل بالإبداع ، وتفسير الأعمال الأدبية تفسيرًا نفسيًا يتصل بالرغبات والدوافع والنماذج العليا ، والعقد واللاشعور الفردي والجمعي . . . إلخ ، ومن جهود المنهجيين ما يتجه للفلسفة الجمالية . وهكذا تعددت مناهج البحث الأدبي مفيدة من إنجازات العلوم الحديثة المعاصِرة مما عقَّد مجالاتِها ونوعها كما هو معلوم .

أما شوقي ضيف فإنه يرتضي المنهج التكاملي ، كما تحدث في كتابه « البحث الأدبي » ص١٣٩ ، فيفيد من العلوم الطبيعية في دراسة الأديب في أسرته وتربيته والمؤثرات الذاتية ، وفي دراسة تطور الأدب من عصر إلى عصر ، ومن المنهج الاجتماعي يقف على أثر المجتمع في الأديب وفي الأدب ، وتبيُّنِ طبقة الأديب ، ويفيد من الدراسات النفسية على موطن الموروثات في الأدب والنقد ، ويفيد من الدراسات الجمالية ، ويخلص من ذلك كله إلى ضرورة

الاستضاءة ، بكل هذه المناهج ، وعدم الاقتصار على منهج واحد منها ليتحول عقل الباحث إلى مرآة تعكس أضواء كل تلك المناهج ، فتعكس فكرة الأصالة والفرديَّة والفَصيلة الأدبية ، والبيئة والعصر والظروف والتطور التاريخي ، والحاجات الاقتصادية للمجتمع ، ورواسب اللاشعور الفردي والجمعي ، وعناصر الجمال ، فيما يشبه المنارات الضخمة تهدي سواء السبيل .

هذه هي خلاصة موجزة للآراء النظرية لشوقي ضيف فيما عرضه في كتابه « البحث الأدبي » ، وهي آراء تكشف عن منهج تكامليٍّ نجده فيما بين أيدينا من بحوثه المتعددة فيما نعني ببيانه من بحوثه التطبيقية فيما يلي :

لقد قدمنا حديثًا عن نظريته في وحدة التراث في بحوث تطبيقية لديه أشرنا إلى بعضها ، ونضيف إليها بحثه الفريد « الشعر وطوابعه على مر العصور »(١٧٢) الذي كتبه سنة ١٩٧٧ ، وبناه على نظريته القائلة بأن « الشعر يفصَّل من قلوب شعوبه وأفئدتها يصور حياتها وآمالها وآلامها » على مدى العصور . لقد تتبع الظاهرة في العصر الجاهلي ، ثم الإسلامي ، ثم العباسي الأول فالثاني ، ثم عصر الدول والإمارات ، ثم في العصر الحديث .

وحين ناقش - من قبل - آراء علماء الأدب في نظرية التطور عبَّرَ بطريق غير مباشر - عن نظريته في (وحدة التراث) قائلاً :

« الأطوار الأدبية لا يقضي بعضها على بعض ولا يمحو بعضها بعضًا ، وآية ذلك أننا نطرب للشعر الذي كتبه الجاهليون على الرغم من أنه يمثل طورًا مُغرِقًا في القِدم ، فالطور الجديد في الشعر لا يحكم على طور قديم بالفَناء ، وهو معنى ما يقال من خلود الأدب ، وأنه لذلك لا يوجد قديم ولا جديد . »(١٧٣)

إن هذا الذي قاله سنة ١٩٧٢ هو بعينه ما ذهب إليه في بحثيه المشار إليهما من قبل : وحدة التراث سنة ١٩٨٠ ، والقديم الجديد في الشعر سنة ١٩٨١ . إن نظريته التكاملية جعلته ينظر لسنة التطور في الفنون الأدبية نظرة لا تنفصل عن الجمال الفني ، نظرة تحقق نوعًا من التّوازن بين المناهج الفنية ، وقد أسلمته نظريته عن (وحدة التّراث) إلى نظرية أخرى هي ما يمكن أن نسميه نظرية (وحدة الظواهر الأدبية) .

فكما وقف عند ظاهرة البارودي رائد حركة البَعث في الشعر العربي المعاصر وأفرد له

كتابًا ، ورأى امتداد الظاهرة وتطورها في خطوات تجديدية عند أحمد شوقي ، فأفرد له كتابًا أيضًا كما قدمنا ، وإلى جانب الكتابين لم نعدم إشارات وإضافات له عن الشاعرين في كتبه الأخرى مثل : الأدب العربي المعاصر في مصر ، وفصول في الشعر ونقده كما قدمنا ، ودراسات في الشعر العربي المعاصر . . . إلخ .

نقول إنه كما صنع ذلك مع القمم الرائدة فيما سبق يمضي فيكتب عن صلاح عبد الصبور ملقبًا إياه : رائد الشعر الحر الجديد ، كما لقب البارودي برائد الشعر الحديث ، وكما لقب شوقي بشاعر العصر الحديث . هكذا تَطَّرِد الظواهر الأدبية أمام ناظِرَيه فى إطار منهجه التكاملي الذي لا ينظر للتطور نظرته إلى عملية (إحلال) أو (فناء) ، بل ينظر للظواهر الأدبية على أساس امتدادها الطوليِّ ، فينظر إلى فن الغناء في مكان ما وعصر ما ، ويقدم لنا كتابه « الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية » ، ويعمد إلى الفنون الأدبية العربية ، فيرصد امتدادها و وحدة ظواهرها ، ويفرد لكل منها دراسة خاصة ، فنرى دراساته حول فن الرثاء ، وفن المقامة ، وفن النقد ، وفن الترجمة الشخصية ، وفن الرحلات .

إن هذه النظرة التكاملية شديدة الاتصال بتكاملية منهج شوقي ضيف ـ كما سنرى ـ وأقصد بذلك نظرته إلى العلوم الأخرى المتصلة بالأدب . لقد بينّا في مطلع حديثنا موقف باحثنا ممن نظروا للأدب بمعناه العام ، وكيف ارتأى أن ينظر إليه من خلال مفهومه الخاص ، ونضيف هنا أنه ـ وقد نوَّع من خصوبة عطائِه كما هو معروف ـ ينظر للبلاغة حين يقدم كتابه « البلاغة : تطور وتاريخ » في فبراير ١٩٦٥ من خلال الترابط الوثيق بينها وبين الأدب ، وهو ربط يتجاوز مجرد النظرة السببية التي كانت تحكم نظرة أحمد ضيف من قبل ـ كما قدمنا ـ ونترك لشوقي ضيف تقديم وجهة نظره ، فهو أقدر على بسطها على كل حال ، يقول :

« ولم تكن غايتي أن أصور هذا التاريخ لبلاغتنا فحسب ، بل أيضًا أن أصور الترابط الوثيق بينها وبين أدبنا في تطورهما ، حتى انتهينا إلى الجمود والتعقيد والجفاف والتكرار الممل ، وأن أرسم في تضاعيف هذا التطور الوشائج الواصلة بين كل بلاغي . . » ثم يذهب إلى أنه « ينبغي في تشكيل بلاغتنا الحديثة أن نُعنَى ببيان الأساليب الأدبية المتفاوِتَة وفنون الأدب المختلفة حتى تلائِم بين بلاغتنا وأدبنا الحديث وأساليبه وفنونه . »

وهكذا نقف عنده على جانب من نظرته التكاملية التي فتحت الباب أمام دراسات بلاغية

عربية حديثة اهتمت بصلة البلاغة بالأسلوبية ، وقد وجدنا نماذج لذلك لدى جيل من الباحثين المعنيين بهذا الأمر الآن ممن تأثروا بمنهجه .

ويتصل بهذا الجانب التكاملي ـ أيضًا ـ أنه حين حَقَّق كتاب « الرد على النحاة » لابن مضاء القرطبي ، الذي صدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٣٦٦هـ / ١٩٤٧م ، وجد في ذلك باعثًا على التفكير في تجديد النحو ، وما زال يواصل جهوده حتى أظهرها في كتابه « تجديد النحو » سنة ١٩٨٢ في شكل جديد أعتذر عن عدم الاستطراد في الحديث عنه ، وإن كان لا يفوتني التنويه بالتفاتته الأدبية التي تؤكد تكامل العلوم لديه ـ كما قدمنا ـ فقد ذكر من بين أنواع الجمل جملة أسماها (الجملة الحوارية) ، تلك التي يجاب بها في حوار القصص ص ٢٥٧ ، وهي إشارة أحسبها فريدة لم تتكرر لدى غيره ، بل لم يسبقه إليها أحد .

وينقلنا ذلك إلى ظاهرة أخرى هي أدق وجوه منهجه التكاملي ، وهى عماد بحوثه كلها فيما نرى ، هذه الظاهرة هي جمعه بين **الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية** .

إن المتتبع للبناء الفني لدراسات شوقي ضيف يجدها نابعة من هذا المنطلق ؛ إيمانه التكاملي بضرورة قيام الدراسة على جناحين: أحدهما خارجي يستلهم المجتمع ، والنفس، والطبقات، والعقائد، والعادات ، وعوامل الاقتصاد ، والسياسة ، والآخر داخلي يَستكنِه النَّص ، ويَستشرِف آفاقه ويمتصُّ رحيقَه ويستوعِب شَذاه ، ولكي نوضح ما نقصِد بهذه الظاهرة نستعرض البناء الفني لسلسلة دراساته في (تاريخ الأدب العربي) ، ودراستيه عن شاعري العربية الحديثة : البارودي ، وأحمد شوقي ، لنرى وجهي الرؤية المنهجية عنده من الخارج ومن الداخل .

إنك واجدٌ كلَّ كتبه بلا استثناء يقوم على الأساس التالي :

الفصول الأولى من الكتاب ـ قد تكون ثلاثة وقد تكون أربعة ـ ذات رؤية خارجية تستقرئ التاريخ ، وتتعرف على المجتمع والبيئة ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، وكل العوامل الخارجية ، وما أسماه التاريخ الطبيعي للأدب ، في فصول يختار لها هذه العنوانات[١٧٤] : الجزيرة العربية وتاريخها القديم ، العصر الجاهلي ـ الحياة الجاهلية ـ الإسلام ـ الشعراء المخضرمون ومدى تأثرهم بالإسلام ـ مؤثرات عامة في الشعر والشعراء ـ بيئات الشعر الأموي ـ تطوره مع الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ـ الحياة السياسية ـ الحياة الاجتماعية ـ الحياة العقلية (هذه الثلاثة التزمها في العصر العباسي الأول والثاني) وفي حديثه عن البارودي أو

شوقي يهتم بالحديث عن (الحياة) في فصل خاص .

إن التزام شوقي ضيف بهذا الجانب من الرؤية الذي نسميه رؤية خارجية يقوم على أساس من منهجه التكاملي ، ولا يقتصر على أهمية التاريخ كما يذكرها ابن الأثير [١٧٥] فحسب في قوله :

« ولقد رأيت جماعة ممن يدعي المعرفة والدراية ، ويظن بنفسه التبحر في العلم والرواية ، يحتقر التواريخ ويزدريها ، ويعرض عنها ويلغيها ، ظنًّا منه أن غاية فائدتها إنما هو القصص والأخبار ، ونهاية معرفتها الأحاديث والأسمار ، وهذه حال من اقتصر على القشر دون اللب نظره ، وأصبح مخشلبًا [١٧٦] جوهره ، ومن رزقه الله طبعًا سليمًا ، وهداه صراطًا مستقيمًا ، علم أن فوائدها كثيرة ، ومنافعها الدنيوية والأخرَوِية جَمَّة غزيرة . . . »

إن اختيار شوقي ضيف لهذا التكامل بين الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية يلتقي مع ما يقرره مؤلف كتاب « كيف نفهم التاريخ - مدخل إلى تطبيق المنهج التاريخي » [١٧٧] وهو الأمريكي لويس جوتشلك Louis Gottscholk إزاء حديثه عن المؤرخ واتجاه أهدافه إلى أن يكون حارسًا على التراث الثقافي أولاً ، ثم رؤيته للتطور البشري ثانيًا ، وهكذا نرى أخْذَ شوقي ضيف بالمناهج غير الجمالية طريقًا يصِل به إلى قلب التراث وإطاره العام ، ويمكِّنه من رواية تطوره وتعاقب أجياله ، حتى يمكن القول إن تراثه الأدبي يروي تاريخ أدبنا العربي ويقدِّمه للأجيال ذخيرة باقية خالدة ، وهنا تكمن قيمة الرؤية الخارجية كما نقف عليها في دراساته .

وإلى جانب السمات السابقة لمنهج شوقي ضيف في الدراسات الأدبية مما يندرج في إطار الرؤية الخارجية ، نجد سمة أخرى هي الرؤية الداخلية وهى أساس من أسس دراساته وبحوثه ، فإذا ما رجعنا إليها بنفس المنهج السابق وجدناه بعد الرؤية الخارجية في الكتب السالف ذكرها يعمد إلى طائفة من الشعراء في كل كتاب ليدرسها دراسة جمالية فنية واعية متأنية ، كما رأينا في دراسة : امرئ القيس ، والنابغة ، وزهير ، والأعشى ، وابن أبي ربيعة ، والكميت ، والوليد ، ورؤبة ، وطوائف من الشعراء والكتاب . أو يعمد إلى أغراض شعرية فيوفيها حقَّها من الحديث الفني كما رأينا في شعراء المديح والهجاء وشعراء السياسة والنقائض. . . . إلخ ، وقُل مثل ذلك في النثر .

أما دراسة الشاعر(البارودي أو شوقي) فنجده بعد الرؤية الخارجية يتحدث عن مكونات

الصناعة ، والمؤثرات الفنية ، وشعر الشاعر وتجديده .

أما الكتب ذات الموضوعات المتعددة فتمتزج النظرتان الداخلية والخارجية فيها في الموضوع الواحد ، وتغلب الرؤية الداخلية فى معظمها كما نرى في كتابه (دراسات في الشعر العربي المعاصر) حيث : اللذة الصاخبة عند أبي شبكة ، وضجيج الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه، وفي هذا الموضوع تبدو ومضات أسلوبية في منهجه الفني تنحو منحى الأسلوبيين ، والمادة التصويرية في شعر أبي ريشة . ونرى مثل ذلك في كتابه « فصول في الشعر ونقده » ،حيث نرى دراسته لنواقص الإيقاع في الشعر الحر .

وفي هذه الموضوعات نرى غلَبة الرؤية الداخلية ، وازديادَ ميلِه الجمالي لدراسة النصّ .

وهو في ذلك كله خاضعٌ لطبيعة الموضوع وما يستلزمه من منهج وما يقتضيه من نظرة فنية تتلاءم مع طبيعته وأبعاده ؛ مما يجعله جامعًا بين الرؤية الداخلية والخارجية في منهجه التكاملي ، وإن كان ذلك لا يمنع من ظهور أحد الجانبين ظهورًا يطغى على الجانب الآخر تَبعًا لاختلاف طبيعة الدراسة مما بين أيدينا ، من تراث أضفى على الدراسة الأدبية طابعًا منهجيًا علميًا رَزينًا تخلَّص مما عانت منه الدراسات السابقة من مآخذ .

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن منهج عالمنا منهج تكامُلي ، فإن علينا أن نضيف أن هذه التكاملية تتسم بسِمتين : السمة الأولى أنها تكاملية عربية ، والسمة الثانية قيامها على الوضوح .

ونقصد بكونها عربية أن منهج التكامل فيها لم يقم على التوفيق أو التلفيق بين نظريات منقولة كما انتهى إليه أصحاب كل منهج ، وأن منهج التكامل فيها لم يقم على إغراق في تفصيلات أنصار هذا المنهج أو ذاك من اهتمام بالتاريخ الطبيعي ، أو علم الاجتماع الأدبي ، أو التحليل النفسي للأدب ودراسة الإبداع إلى آخر ما هنالك من اتجاهات ،أي أنه لم يعمد إلى نظريات جاهِزة ، بل عُني بوَضع يده على طبيعة العلاقة بين القوانين الداخلية والأخرى الخارجية للأدب العربي في عصوره المختلفة ، مفيدًا من كل ما يخدم هذا الهدف من نظريات ، دون خُضوعٍ لواحدة منها ، ودون خضوع لها مجتمِعة .

ونصل بذلك إلى السمة الثانية ، وهي الوضوح ، وفي ذلك ارتباط بالمعنى الأول لكلمة المنهج قبل أن تصير مصطلحًا علميًا تتعدد مجالاته وتتنوع ، فالطريق النهج : هو البيِّن الواضح ،

وأنهج الطريق استبان وصار نهجًا واضحًا بينًا ، والمنهاج : الطريق الواضح ، واستنهج الطريق : الواضح ، واستنهج الطريق صار نهجًا ، وفلان يستنهج سبيل فلان : أي يسلك مَسلَكه ، والنهج : الطريق المستقيم ، وهكذا كان الوضوح في هذا المنهج التكاملي له .

ثانيًا – النزوع إلى الخارج

(١)

في نطاق تأثّر الأدب بالعلم ومنجزاته المتعدِّدة استعان النَّفسيّون برؤيتهم الخارجية لفهم النص الإبداعي ، ففي أوائل العقد الثاني من هذا القرن عرف الفكر فرويد Freud (١٨٥٦ ـ ١٩٣٩) في إنتاجه « ثلاث مقالات في الجنس » ، سنة ١٩١٠ ، و « تفسير الأحلام » سنة ١٩١٢ وتفسيره دوافع الليبيدو حيث الشَّهوة والكبت . كما تجلت إسهامات أدلر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٧) ، ويونج Jung (١٨٧٥ ـ ١٩٦١) .

ومن الإنصافِ متابعة من سجل لهذا الاتجاه ميزاته وعيوبَه الَّتي يمكِنُ تركيزُ القول عن كلٍّ منهما، في أن هذا العلم وفَّر لنا لُغَة أكثر دقَّة عن الخلق الفنِّي ، واهتم بدراسة حياة المبدعين biography حتى ذهب د. هـ. لورانس إلى أن الكاتب يسكب مرضه [١٧٨] ؛ وكثرت بحوثهم حول حالة الكاتب ، وصلته بالأحلام، كما كان من ميزات الاتجاه تفسير الشخصيات الروائية والمسرحيَّة.

لكنهم قد أخذوا على الاتجاه عيوبًا منها : المبالغة ، وتجريدهم الفنان من سيطرته على إنتاجه حين قرنوه بالحالم.

وفى أدبنا العربي المعاصِر نجد الاهتمامَ النَّفسيَّ بالأدبِ في الرّؤية الخارجية لدى المؤصِّل **مصطفى سويف** في كتابه « الأسس النَّفسية والإبداع الفني في الشعر خاصة » [١٧٩]، وقد صار عمدة اتجاه تابعه فيه **مصري عبد الحميد حنورة** في كتاب « الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية » [١٨٠] ، ثم في الرّواية [١٨١] ، وكتابه « الخلق الفني » [١٨٢] ، كما نجد إسهام **عبد الحليم محمود السيد** في « الإبداع والشخصية » [١٨٣]، وإسهاما آخر عندما يقوم باحث مثل **فرج أحمد فرج** [١٨٤] بتطبيق التَّحليل النَّفسي على قصة « ليلى والذئب » من مجموعة « ليلى والغرباء » للسورية غادة السمّان [١٨٥] ، نجده يبحث عن المستويات التَّحتيَّة للنَّصِّ متلمِّسًا

التَّعبيرات الإنسانية ، وبذلك يقع « الدال » على « مدلوله » ، ارتدادًا إلى اللاشعور ، ولهذا يرى الكاتب القصة « قناعا » لما أسماه « جدل الخوف والوحدة والاغتراب » ، ويصل إلى مستويات كاشفة عن العلاقات الوظيفية بين الرموز ، وعن العلاقة بين الذات والموضوع ، الأنا والآخر .

يقول الباحث :

« على أننا لم نعد نرى في العمل الفنِّيِّ وسيلة للتَّخفيف عمّا بداخل النَّفس من انفعالٍ حبيسٍ فحسب ، فالأمر أكبر من ذلك كثيرا . إن العملَ الفنِّيَّ « تواصل » ، وإعادة للارتباط بالعالم وبالآخرين ، سواء من جانب مبدعه ، أو من جانب مستقبل هذا العمل ، إنه ضربٌ من ضروب « العلاقة بالموضوع » object relation ، إنه يندرجُ ضِمْنَ عمليَّة « إعادة بناء العالم » ـ ص ٣٥ .

ويلفت الكاتب النَّظر إلى أهمِّ كشوف التَّحليل النَّفسي تجاه الإبداعِ في مواجهة مشاعر الاكتئاب .

ويقوم **مصري حنورة** بتطبيق هذا المنهج على قصيدة صلاح عبد الصبور (شنق زهران) في (دراسته النَّفسيَّة للإبداع الفنِّيِّ) (١٨٦) ذاهبًا إلى الرَّبط بين المبدع والمتلَقِّي ، حتى ليكون العمل الإبداعيُّ صورة من معايشة القارئ الخبرة ذاتها الَّتي عاشها الكاتب .

وفى دراسته لهذه القصيدة يقف على نموِّ الشَّخصيَّةِ ونمو الحدث والتَّضمينات والسِّياقات الاجتماعية مع متابعة النُّمو الدّاخلي للنَّصِّ .

وهناك اهتمامات علم اللغة النفسي psycholinguaistics وعلم اللغة الاجتماعي sociolinguistics والمدرسة السلوكية في علم النفس behaviourism ورائدها سكينر Skinner .

وقد قدَّم لنا عبد المجيد سيد أحمد منصور بحثه الطَّريف « علم اللُّغة النَّفسي » (١٨٧) متناولا الأسسَ الفيزيائية للغة ، والأسس الحسِّيَّة ، ثم الفسيولوجية ، ثمَّ النَّفسيَّة .

(٢)

وقد تناول **سمير حجازي** في مقاله « الإشكال المنهجي لدراسة الأدب العربي المعاصر » (١٨٨)، جملة من الأخطاء المنهجية في دراسة الأدب المصري ـ من وجهة نظره ـ مطبقا ذلك على دراسة غالي شكري « مقدمات في سوسيولوجيا الرِّواية العربيَّة المعاصرة » (١٨٩) ، آخذا على هذه

الدِّراسة جمع بعض مظاهر التغير دون بحث ما وراءها ، وآخذًا اعتماد الدراسة على الاستدلالية دون التجربة ، وخلوها من النتائج ، كما يأخذ على الدراسة إنشائيتها ، وادعاء الدِّراسة قيامها على أسس علم اجتماع الأدب .

وقد طبَّق سمير حجازي نظريَّة جولدمان Goldmann في تداخل البني غير الأدبية (اقتصادية واجتماعية) والبنى الفنيَّة في صياغة الشَّكل الجديد للرِّواية ، وذلك مما يشغل اهتمام علم اجتماع الأدب ، وما أوضحه جولدمان في مؤلَّفه بحوث ديالكتيكية *Recherches Dialectiques* [١٩٠] ، وهكذا يمضي الباحث سمير حجازي مع دراسة سوسيولوجية لظاهرة سيطرة جنس القصة القصيرة في تاريخ الثَّقافة العربيَّة المعاصرة (ص ٥٩ ـ الفيصل) ويضع لذلك استخبارًا يجيبُ عليه مجموعة من الرِّوائيّين والقصّاصين العرب ، ويحلل إجاباتهم .

ومن ناحية أخرى وجدنا **غالي شكري** يضيف إلى دراساته التَّطبيقيَّة [١٩١] مقالا أسماه (اتجاهات في النقد المعاصر) ص ١٢٦ ضمن كتابه « ماذا أضافوا إلى ضمير العصر » [١٩٢] متناولا مقالات لنقّاد من أوربا وأمريكا ، ومقالات لنقاد اشتراكيّين واصفًا هذه الآراء الأخيرة باتّسامها « بالمرونة والرَّحابة والعمق » ـ ص ١٥٩ مؤكِّدًا سلامة التَّطبيق عند محمد مندور وعمر فاخوري ص ١٦٢ .

وهنا نجد الاهتمام الفنِّيَّ يولي اهتمامًا للخارج أكثر من اهتمامه بالدّاخِلِ ، وهذا ينقلنا إلى تأثير فلسفة الالتزام في الأدب حين يحتكمُ النّاقد إلى موقفه الأيديولوجي فيولي اهتمامًا بالخارج يفوق الاهتمامَ بالداخلِ كما سنرى .

(٣)

هناك جانب من جوانب الرّؤية الخارجيَّة وهو جانب « الالتزام » الَّذي يفرضُ على الكاتب تبعات لا يتنصَّل منها ، وهذا ما دعا « سارتر » إلى أن يوازنَ بين الأدب والعلوم الطبيعيَّة ، فكما أن هذه العلوم تضعُ بين أيدي علماء الرِّياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة فكذا المطالب المتجددة في المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة [١٩٣] ، ويهاجم نظرية (الفن للفن) ، ويساوي بين الفن الخالص » « والفن الفارغ » ، ويجعل طريقه تقليدًا لا تجديدًا ، وينقد من يغفلُ علاقَةَ الأدبِ بمجتمعِهِ ، يقول :

لكلٍّ وجهة ، فالفنّ لدى بعض الناس هروبٌ من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التّغليب ، ولكن من المستطاع أن يهرب المرءُ من الواقع بالرّهبانية أو بالجنونِ أو بالموت ، كما يمكن التّغلب بقوّةِ السّلاح ، فلماذا إذن يختار المرءُ الكتابةَ دونَ غيرها فيسجّل كتابةُ مظاهرَ هربه مِنَ الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟» . . مع ملاحظة أن الالتزام هنا في النثر دون الشعر - ص٤٦ .

لهذا يرى الكاتبُ الوسيط الأعظم ، يحاصره ، ويقلّده مكانته ، و يصارع القوى المحافظة على التّوازن ، و يبرهِنُ على استقلاله ص ٤ ، ١٠٤ .

على أنه لا ينكر مشاركة القارئ فيما يقرأ ، إذ يأبى الكتّاب تقديم طعامٍ ممضوغٍ ص ٥٤ ، ويستطيع الكاتب أن يقودَكَ إلى ما تريدُ بعكس غيره من الفنانين كالرسامين مثلا ، واللّغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقلُّ ، واللُّغة هي (مرآة) العالم [١٩٤]، أما النّاثر فهو الّذي (يستخدم الكلمات) ص ١٧ ، واللغة « بمثابة عِصيّ أو بمثابة سرابيل وقاء نحتمي بها من الآخرين . . . فهي امتداد لحواسّنا » ص ١٨ ، وبمشروعي الأدبي أكشف عن الموقف بقصد تغييره ، والكلمات « مسدسات عامرة بقذائفها » ص ٢٠ ، والكتابة كشف للعالم ، ولجوء من الكاتب لضمائر الآخرين ، ولا يكتب الكاتب لنفسه ، والقراءة حلم ، وكلما التزم القارئ تجنب السلبية .

وعن الالتزام تعدَّدت مواقف الوجوديّين ، كما ألمحنا ، والماركسيين الذين رأوا في الوجوديين انعزالا وفردية وبرجوازية ، ورأوا الالتزام بقضية [١٩٥]، وانضموا تحت لواء الواقعيَّة الاشتراكيَّة .

وربما وقفنا على جذور الالتزام في المدخل الأخلاقي للنَّقد رجوعًا إلى آراء (سدني) في « التعليم والمتعة » ، وإلى « الجانسينية » الدّاعية للالتزام [١٩٦]، وهم - في مقابل الشّكليّين المهتمين بشكل المعنى - يهتمّون بماهيَّة المعنى ، وقد سُمّي أصحاب المدخل الأخلاقي الإنسانيّين الجدد new humanists ، واهتمّوا بغايات الأدب ، ونبعت معظم رؤى النقاد الماركسيين من قاعدة المدخل الاجتماعي ، ومن سوسيولوجية الأدب تنطلق علاقة الفن بالمجتمع ، إذ يكونُ الفنُّ ناتجَ تفاعل بينه وبين المجتمع ، وقدم « ماركس » ، و « إنجلز » وسائل الإنتاج ، والقوى الاجتماعيَّة ، وتجلّى هذا المدخل في الماديَّة الجدليّة ، وبدأ التّأثُّر بنظرية « ماركس » في تفسيرِ التّاريخ تفسيرًا ماديًا ، وانتشرت نقود جورج لوكاش Lucas ، ويمكِنُ تلمُّسُ هذه الرّؤية في أدبنا العربي لدى

سلامة موسى [١٩٧] في كتاباته « الأدب الإنجليزي الحديث » ، و « الأدب للشعب » [١٩٨] وفي مقالاته التي ضمها كتابه « في الحياة والأدب » الَّذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٠ ، يعلن إيمانه بنظرية التَّطوُّر في مواجهة ما يراه من « استمساك بالتَّقاليد الخانقَة تعوقُ تقدُّمَنا وانطلاقَنا » ص ٦ .

ويقول : « وإنما سبيلنا في الأدب أن ندرسَ الحياةَ من جميعِ وجوهها، لأن الأدبَ وصفُ الحياة ونقدُها ، والتَّوسعَة فيها . . ولذلك فالقاعدة الوحيدة للأدب هي أن يطابقَ الحياة المثلى ويصوِّرُها ، ولهذا يحتاجُ الأديبُ كي يَبْلُغَ هذه الغاية أن يدرسَ كل ما يتَّصِلُ بالحياةِ من أنظمة اجتماعية إلى اكتشافات علميَّة إلى مضاربات فلسفيَّة . » (ص ١٥٢ ، ١٥٣)

ثم ظهر التَّطبيق الجَليُّ لها لدى **محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس** [١٩٩] في كتابهما « في الثقافة المصرية » ، وفي كتاب « ألوان من القصة المصرية » للعالم ، الَّذي رأى في لغة تيمور عدم السَّلامة ، ورآها « جاثمة على أنفاس الحدث حتّى تكادَ تخنقه » ، ورأى أن البلاغة تثقل القصَّةَ ، وهي بلاغة ميِّتة ، ورأى إحلال العامية مراعاة للسِّياق العام للحدثِ لتحقيق مزيد مِنَ الصدقِ [٢٠٠] .

كما نجدُ في هذا الاتجاه المرحلة الثانية لدى **محمد مندور** حيث نادى فيها بالنَّقد الأيديولوجيِّ في كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » ـ على نحو ما قدَّمنا ـ كما نجده لدى **لويس عوض** [٢٠١]، غير أن رؤية مندور جَمَعَتْ بين الداخل والخارجِ ، لهذا تناولنا إسهامه في فصل آخر من بحثنا .

ثالثًا – التردُّدُ بين الداخل والخارج

ويصل دارسونَ إلى مرحلة من التَّردُّدِ بين الدّاخل والخارجِ ، من هؤلاء **إلياس خوري** الذي يقول في مقدِّمة كتابه : « تهدف هذه القراءات إلى الوصولِ نحو ممارَسَةٍ نقديَّةٍ تنطلقُ من النَّصِّ الإبداعي أساسًا ثمَّ تقومُ بربطِ هذا النَّصِّ بالمستوى الأدبيِّ العام، الَّذي هو جزءٌ من المستوى الأيديولوجي في سبيل الوصولِ نحو القدرَةِ على ربط النَّصِّ الإبداعيِّ بالممارسة الاجتماعية » ، ويصِرُّ « أن تكونَ قراءةٌ ممكنة للنص الإبداعيِّ من داخله وخارجه في آن . » [٢٠٢]

وهكذا يمضي المؤلِّف [٢٠٣] « إلياس خوري » بميل واضحٍ نحو المنهج الاجتماعي ، أوضحه في المدخلِ ، ثم في فصول الكتاب : أسئلة المرحلة الشعرية ، أنشودة المطر ، مفرد بصيغة الجمع ـ

سرحان : القصيدة والرمز ـ الذاكرة والرؤيا ـ في نقد الشعر .

لكنّا نرى لديه تحديدًا لرؤيته المتجهة إلى الداخل أو المازجة بينه وبين الخارج ، بل نجد ترددًا واضحًا في منهج رؤيته يجعل التناولَ الفني مترددًا حائرًا بين الدّاخل والخارج .

وفي لبنان ـ أيضًا ـ نجد « **أنطانيوس ميخائيل** » يقدم كتابه « دراساتٌ في الشِّعر الحديث » مضيفًا « وفق المنهج النقدي الديالكتيكي »[٢٠٤] مصنفًا الشعر إلى اتجاهات هي : الحضاري الإنساني ، والرومانسي ، والجمالي والميتافيزيقي ، والماركسي الثّوري ، والقومي الفلسطيني ، وهو يبدو حائرًا بين الدّاخل والخارج .

ونَجِد الجمعَ بين الرّؤية الداخليةِ والخارجيةِ لدى **إحسان عباس** في كتابه « اتجاهاتُ الشّعرِ العربي »[٢٠٥] حيث يعلن عن حيرته في المقدّمة مفضّلًا تناول المضمون لذا جاءت أبوابُ الكتابِ متناولة قضايا : المدينة ، والزّمن ، والتُّراث ، والحب ، والمجتمع .

خاتمة

توثقت عرى الأدب بفروع المعرفة الإنسانية في عصرنا ، وعاش الأدبُ عصر **العلم** بمعنى الكلمة ، فانْعكس ذلك كله على مناهجه ومداخله ، وتضافرت مع ذلك الانعكاس ظلال **الفلسفات** المتنوعة المتعارضة والمتداخلة ، والنظريات **الاجتماعية** ، وبفعل مداخلات : العلوم **التَّطبيقية** ، والنظريات **الفلسفية** ، ونظريات علماء **الاجتماع** ، وعلماء **النَّفس** وجدنا النَّظرة إلى النصّ الأدبيّ حائرة زائغة الأبصار . .

هل ننظر إلى النصّ في ذاته ؟

أم ننظر إليه مع مراعاة خارجه ؟

وتساءل النُّقادُ : هل نَدْرس الأدب من الداخل ، أم ندرسه من الخارج ؟ بما فى ذلك من عطاء النَّصّ في ذاته ، وما يرجع إلى ذات كاتبه ، أو أثر مجتمعه ، أو الأنثروبولوجيا . . .

وتطورت الدِّراسات والنَّظريات حتّى دعا بعضها إلى **(موت المؤلف)** بوصفه **مرسلاً** ، وإلى مشاركة **القارئ** بوصفه **مُرسلاً إليه** عبر وسيطٍ مشتركٍ بينهما هو النَّص باعتباره **رسالةً** في ثلاثية تكاد تلخص موقفًا حداثيا للنقد المعاصر حول الخطاب والمخاطب بفتح الطاء .

تطور مفهوم القراءة ، فلم تعد وسيلة لاكتساب المعرفة واستيعابها فحسب . بل أصاب هذا المفهوم جملة من التَّعقيداتِ نجمت عن تعقُّدِ وظائف هذا المفهوم ؛ إذ صارت القراءة قرينة الاكتشاف وإعادة إنتاج الدلالة ، وامتدت مجالاتها بين : «شعرية » القصيدة ، و « استطيقا » القراءة والتَّقبّل ، ومضينا أمام أسوار القصيدة من : « التفسير » إلى « التأويل » ، و « النصّ المفتوح » أمام تعدّد القراءات المختلِفة باختلاف قارئيها وما يُلابسُ عمليَّة القِراءة من ملابسات حاضرة وغائبة ، ومن معاجم تاريخية (١) ، وسياق متعدِّدٍ ، بما يحقق محاورة النَّص أي المخاطبة المتبادلة بين **القارئ والمقروء** ، بمعنى أنه « لا قراءة بادئة من درجة الصفر » (٢) ، ولهذا قالوا :

« **في أية كلمة يلمع ألف ضوء** » ، وقال بعض الصّوفية : « لكل آية ستون ألف فهم ، وما بقي من فهمها أكثر » ، وكثرت التآليف المسمّاة « قراءات » .

هكذا تتجلّى العلاقة الحميمة بين **القارئ والنصّ** ، وتتسع مجالات « **نظرية التَّلقّي أو التَّقبُّل** » ، في عصرنا ، حيث « نظرية النَّصِّ » ، أو النص المفتوح ، أو النصوصية ، أو النص الشعرى أو بنيته ، أو خطابه .

لقد رأى « جاكبسون »[٣] أن النّاقد الأدبي ينبغي أن يكون « متعدِّدَ الحرف » ، وعلى رأس هذه الحرف حرفة الفنِّ ، وأصبح من الممكن ألا نفرض على قارئ النصّ قراءة واحدة ، ولهذا شهدت حياتنا الأدبيَّة ، خلال القرن الحالي محاولات عديدة لقراءة النص - على نحو ما أسلفنا - وصار نصّنا العربي كأنه في حالة تجارب نقدية ، أو قراءات تجريبية لازمها ، ونتجَ عنها اضطراب المناهج، وتداخُلها ، وتناقضها ، وأحيانا تكاملها ، بما في ذلك من انبهارٍ بالجديد الوافد ، وعشق للغريب اللافت .

كان ذلك كله نتيجةَ التَّقلُّبات الذَّوقيَّة الَّتي تجتاحُ ذوقنا النَّقدي ونهجنا الفكريَّ على نحوٍ سريع التقلب بطيء الاستقرار ، وكانت حصيلة ذلك كله تعدّد **مفاتيح النَّصِّ** - على نحو ما ذكرنا - حتّى قويت أصوات منذ الستينيات كالبنيويَّة ، والسّيميولوجية ، وما بعد البنيوية [٤]، وبخاصة التفكيكية ، ونقد استجابة القارئ reader-response .

هكذا تبارزت « **الذّاتية** » ، و « الموضوعية » ، ولاحت أدوات : سوسيولوجية ، وتاريخية ، وسيكولوجية ، ومنذ السبعينيات ازداد تعدد هذه الوجوه ، وثار تساؤل : **سلطة النَّصِّ أم سلطة القراءة** [٥]. وفي إطار التنوُّع : اهتمت **خالدة سعيد** « **بنزعة الاحتفال بالنصّ** »[٦] ، والتزم **عبد السلام المسدّي** ، أكثر من إلزام قارئه ، بقراءات مع الشابي والمتنبي ، والجاحظ ، وابن خلدون[٧]، ودفع **سعيد يقطين** تهمة « الشّكليَّة » عن « قراءته الجدية » في « القراءة والتجربة »[٨] ، وجمع **عبد الملك مرتاض** جملة قراءات في (بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية لعبد العزيز المقالح[٩]، ومال للبنيوية **محمد مفتاح** في (استراتيجية التناص)[١٠] ، وقدم **حاتم الصكر** « منهج النَّصّ » ، موفقًا بين معطيات النَّصّ في كتابه « الأصابع في موقد الشّعر : مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة »[١١] مستفيدًا من السّيرة ، وعلم النّفس ، والاجتماع ، وحاول **صبري حافظ** التَّوفيقَ بين النَّصِّ والقراءة في مقاله (قراءة في رواية حديثة :

مالك الحزين [١٢]) وقدّم **خالد سليمان** قراءة لقصيدة « بين الخرابيش » للشاعر مصطفى وهبي التّل [١٣] ناهجًا نهجًا تركيبيًا يأخذُ من مختلف مناهج الدِّراسة النَّقدية جامعًا بين : خدمة النَّصِّ ، والسِّيادة على النص .

وعلَّقَ الباحثونَ على « المجاهدات » النَّقدية التي حامت حول أسوار النَّصِّ ، فمنهم مَنْ رأى فيها « خللاً في المقولة أو تلفيقًا . » [١٤]

ومنهم [١٥] مَنْ رأى أن النّاقد العربيّ بحاجةٍ إلى الخروج بموقف نقدي متوازن يعبِّرُ عن حاجاتنا ، وأن « قراءاتنا » النَّقدية العربيَّة في تاريخها الطَّويلِ لم تحتكِمْ إلى معيارٍ قرائيٍّ واحدٍ ، وأن علينا أن نتخلّى عن النَّظرة « الأحادية » ، وأن نعترفَ بسلطتيْ : التاريخ والواقع الاجتماعي ، وأن علينا أن نلجأ إلى قراءةٍ تستوعبُ النَّصَّ بعينين مفتوحتينِ ، وتتحسَّسه وتشمّه بكل الحواسِّ بالإفادة من مختلف المقاربات النّقدية في عالم قراءة النص .

والذي نراه أن النَّصَّ العربي ، والقارئ العربي باتا في حيرةٍ من الأمرِ ، أيَّ منهج شرقيٍّ ينهجون ، وأيَّ منهجٍ غربيٍّ يقتفون ، كيف تتكوَّنُ الذّائقةُ لديهم ، وأيُّ شيء يتذاوقون ؟

أيّ منهج يلائم نصًا ذا طبيعة خاصَّةٍ بموضوعه أو عصره ، أو بيئته ، أو قائله ، أو مذهبه ، وهي أمورٌ تختلِفُ من نصٍّ لآخر . وإذا أجَزْنا الهجرة مع النُّصوص عبر أمكنتها النّائية ، وأزمنتها البعيدة ، وثقافاتها المتنوِّعة ، وأعلامها المتناثرين ، إذا أجزنا ذلك واعترفنا بهم ألا نعترف بالمؤلِّف ذاته أم نحكم عليه بالموت ؟ أم نتابع من حكم بموت القارىء أيضًا [١٦] ؟!

إننا في حاجة إلى نظرية عربية في القراءة يتَّسع صدرها لأكثر من قراءة ؛ ذلك أن القراءة : قراءات ، إلى نظريَّة عربية تتجنَّب : الغموض ، والتعالي على القارئ ، والخلط بين المصطلحات ومصادرها ، وتُراعي تنوُّع النصوص واختلافها وتجلّياتها .

إن قيام نظرية عربية تجاه فهم النصوص يستتبع وجودها وجود الشرح والبناء والتَّفكيك والتَّركيب والتَّفسير .

وفي الذِّهن أن هذه النظرية ستجد نفسها أمام كمٍّ هائل من التراكمات الضِّدية من مثل :

مناهج المستشرقين في درس الأدب العربي وتوارثنا إيّاها ، وتراكُم النظريات المستوردة من خارج الحضارة العربيَّة : القديمة والمعاصرة ، وتزاحم المدارس الوافدة علينا ، والمناهج المنتشرة .

فينا، ونحن إزاء ذلك كله نقف زائغي الأبصار؛ بأفواهٍ ببغاوية ، حينًا ، وبأفكار مغتربة حينًا ، وبلا انتمائية حضاريَّة حينًا، وبموضع تبعيّة حينًا . وصدقتْ فينا مقولة ابن خلدون (١٧) :

« إن مما أضر بالناس في تحصيل العلم والوقوف على غاياته كثرة التآليف ، واختلاف الاصطلاحات في التَّعاليم وتعدُّد طرقها ، ثم مطالبة المتعلم والتلميذ باستحضارِ ذلك » .

صحيح أننا نقفُ أمام انفجار هائل من المعارف ، والمصطلحات ، والكتب في عصر الثَّورة المعلوماتية ، والصَّحيح - أيضًا - أنَّنا نواجه ذلك بثورة معرفيَّةٍ أصيلةٍ فيها من تراثِنا وعصرِنا ، بثورةٍ معرفيَّة تُعِدُّ المعاجم المتنوعة ، وتحقِّقُ تراسلاً بين الهيئات والمؤسسات والمراكز المتخصِّصة ، وتحقِّق التفاتة جادة لتوظيف الحاسب الآلي واستخدامه ، وتشجيع البحث العلمي واستثماراته .

وفي مجال المصطلحات والتَّيارات علينا أن نحقِّقَ نوعًا من الانسجام بين النَّقل الحرفي ، وتشبع المعنى بالحقائق ، أي بإعادة نَوْعٍ من التَّوازن بين جهود القدماء العرب ، ومستحدثات العصر ومنجزاته مع التَّنبه لمحاذير قد ننزلق إليها حين نغفل أن المصطلح الغربيَّ الواحدَ يستعمل استعمالات متعددة من نظرية إلى أخرى . بل من المصطلحات الغربية ما هو مسمّى لنظريات معيّنة فكيف يتمُّ النَّقلُ إلى العربيَّة معصوب العينين ؟!

لقد فجّر القدماء طاقات جمّة من اللغة والنقد ، فهل يصعب علينا أن نقوم بدورنا الحضاري في عصرنا ؟

هل يصعب أن نتحلّى بروحِ العلمِ الذي حدثنا عنه (١٨) سهل بن هارون في قوله :

« العقلُ رائدُ الرّوح ، والعلم رائد العقلِ ، والبيان ترجمان العلمِ » ؟

حقا إن تجلّيات النّص تجعل من القراءة قراءات ، لأن « نقد الكلام شديدٌ وتمييزه صعبٌ » كما قال الباقلاني (١٩) ، ولأن من القراءات ما يكون « إساءة قراءة » .

الهوامش

مفتتح

(١) ترجمة عثمان نويه .

(٢) سمي في مطلع القرن عصر الكهرباء، ثم سماه الفيزيائيون عصرَ الطاقة الذرية ، وسماه الرياضيون عصر الآلات الحاسبة ، والكيميائيون عصرَ المواد الاصطِناعية ، والفلكيّون عصر الطيران في الفضاء ، ثم عصر الصواريخ .

(٣) يرجعها الماركسيون إلى نوع النظام الاجتماعي، والفئة المسيطرة في المجتمع وهي طبقة العمال والبُروليتاريا مطبّقين ذلك على الفلسفة والتاريخ والاقتصاد السياسي وعلم الجمال وعلم اللغة . . . إلخ . انظر (الناس والعلم والمجتمع . موسكو ، مجموعة دار التقدم. ص ٥ وما بعدها) .

(٤) ترجمة صبري حافظ. الملحق الأدبي والفني للمساء ، العدد ٤٧ ، السنة الأولى في ٢٣ / ١٠ /١٩٦٣ . ص٤ .

(٥) انظر ـ مثلاً ـ ترجمته لفنون الأدب لتشارلتون . ط ٢ ، ١٩٥٩ ،وتصرفه بالتحليل النصي لقول حسان بن ثابت: (لنا الجفنات. . .) ، وبيت الهجاء : (قوم إذا استنبح الأضياف. .) ص ١٠ ـ ١٩ ، وص ٢٣ وما بعدها .

(٦) الأهرام . ١٨ / ٤ / ١٩٧٥ . ص ٩ .

(٧) المجلة . فبراير ١٩٦٢ . ص ٢٢ ، وانظر لعبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي . بيروت ، ١٩٩٠ ؛ والموضوعية البنيوية في شعر السياب . بيروت ، ١٩٨٣ .

(٨) يحيى هويدي : حياد فلسفي . المكتبة الثقافية ، ١٥ إبريل ١٩٦٣ . ص ٨٣ .

(٩) هي الجنس ، والنوع ، والفصل ، والخاصة ، والعرض .

(١٠) هي أربع قواعد : اليقين الناتج عن اتهام كل شيء ، والتحليل الذي يقسم الكل إلى أجزاء ، والتأليف والتركيب من البسيط إلى المركب ، ثم الاستقراء أو الاحصاء .

(١١) منهج البحث في الأدب واللغة ، ترجمة محمد مندور . بيروت ، دار العلم للملايين . ص٢١ .

(١٢) فن الشعر : هوراس ، ترجمة لويس عوض . ط ٢ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ . ص ١١٠، ١١٢ .

(١٣) نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي . ١٩٧٢ . ص ٨٩ الاتجاه الخارجي ، وص ١٧٩ دراسة الأدب من الداخل .

(١٤) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، ص ٣٣٣ ؛ وهذا ما قصده غالي شكري في

كتابه « ماذا أضافوا إلى ضمير العصر » ؛ إذ قصد بالخارج عدم الاهتمام بأبعاد العمل الفني والسرعة ، والمقولات الجاهزة ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف ص ١٢٧ وما بعدها ترجمة لرينيه ويليك .

(١٥) العمدة . ج ١ ، ص ١٢١ .

(١٦) شكري عياد : دائرة الإبداع . القاهرة ، دار إلياس، ١٩٨٧ . ص ١٢١ ـ ١٥٠ ؛ وبيير جيرو : علم الإشارة السيميولوجيا ، ترجمة منذر عياشي . دار طلاس، ١٩٩٢ ؛ وشكري عياد : جماليات القصيدة التقليدية . فصول . ع ٢ ؛ و إزرا باوند : أبجدية القراءة . Pound, Ezra: *Abc of Reading*. London, Faber and Faber, 1961.

وجون كوين : اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش ، فصل (النص) . ص ٢٠١ . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٥ .

(١٧) مقالات في الأسلوبية . دمشق ، ١٩٩٠ . ص ١١١ وما بعدها.

(١٨) المرجع نفسه ، ص ١١٩ وما بعدها.

(١٩) المرجع نفسه ، ص ١٢٧؛ ورولان بارت : نظرية النص ، ترجمة محمد خير البقاعي . بيروت، مجلة العرب، ع ٣، ١٩٨٨ .

(٢٠) نصر حامد أبو زيد : إشكالية القراءة وآليات التأويل . القاهرة ، هيئة قصور الثقافة، أغسطس ، ١٩٩١ . ص ١٣ وما بعدها.

(٢١) رولان بارت : موت المؤلف ؛ نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي . الرياض، دار الأرض، ١٤١٣هـ. المقدمة ـ للغذامي، وص ١٢ ـ ٢٠ .

(٢٢) مثال لذلك مصطلح شهير شائع وهو تكنيك technique ، ينطق أحيانًا بلفظه معربًا ، وأحيانًا تقنية، أو الأسلوب الفني، أو فنية التطبيق ، أو الحيل الفنية .

(٢٣) الواقعية، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . بغداد ، وزارة الإعلام، ١٩٨٠ . ص ١١، ١٢ ؛ وصلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . القاهرة ، الهيئة ، ١٩٧٨ ؛ وعلي القاسمي : مقدمة في علم المصطلح . بغداد، ١٩٨٥ ؛ وعبد الرحيم محمد عبد الرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي . القاهرة، فصول ، الأعداد ٣، ٤، ٥ ؛وإبراهيم حسين الفيومي : إشكالية المصطلح النقدي في مواجهة النص الروائي . مجلة جامعة دمشق ، حزيران ، ١٩٩٠ . مج ٦ ، العدد ٢٢ ، ص ٥٩.

(٢٤) مقالات في الأسلوبية . دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٦٠ . ص ١٢٠ وما بعدها فصل (في نظرية النص) ؛ وانظر مقال نظرية النص ، ترجمة محمد خير البقاعي . بيروت ، مجلة العرب والفكر العالمي، ١٩٨٨ . العدد ٣ .

الفصل الأول

(١) النقد والنقاد المعاصرون . القاهرة ، نهضة مصر . ص ٤٣ وما بعدها ؛ وانظر « الغربال » . القاهرة ، ١٩٢٣.

(٢) حديث الأربعاء . ط ٩ . ج ٢ ، ص ٢٥١ ؛ ط ٩ . ج ٣ ، ص٣٦ .

(٣) حديث الأربعاء . ج ١ ، ص ٢٢٦ .

(٤) حديث الأربعاء . دار المعارف ، ١٩٥٤ . ج ١ ، ص ٢٠ .

(٥) المرجع نفسه . ج١ ، ص ١٩ .

(٦) حديث الأربعاء . ج ٣ ، صفحات عديدة .

(٧) القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ؛ وانظر له : قراءة التراث النقدي . القاهرة ، دار عين ، ١٩٩٤ ؛ وقراءة في لوسيان جولدمان ؛ عن البنيوية التوليدية . فصول ، يناير ، ١٩٨١ .

(٨) ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ . (٩) ص ٣١٢ ، ٣١٣ . (١٠) ص ٣٣٠ .

(١١) ص ٤١٧ . انظر حمدي السكوت ، ومارسدن جونز : أعلام الأدب المعاصر في مصر ؛ طه حسين . القاهرة ، الجامعة الأمريكية ، ١٩٧٥ .

(١٢) دار المعارف ، ١٩٦٩ . ص ٨ (كتبها بمناسبة صدور العدد الأول من الثقافة ـ أحمد أمين) .

(١٣) الأيام . ج ١ ، الفصل الرابع عشر ، الفقرة الأخيرة .

(١٤) اتهمه البعض بالإلحاد ، والشيوعية ، واعتناق المسيحية ، ومعاداة العرب ، إلى آخر ما هناك من آراء عرضها أنور الجندي في كتابه : طه حسين ؛ حياته وفكره في ميزان الإسلام . دار الاعتصام ، ١٩٧٦ ؛ ومحمد حسين في : حصوننا مهددة من الداخل ؛ وخيري شلبي في : محاكمة طه حسين . بيروت ، ١٩٧٢ ؛ وجمال الدين الألوسي في : طه حسين بين أنصاره وخصومه . بغداد ، ١٩٧٣ ؛ وسامح كريم في : طه حسين في معاركه الأدبية . الهيئة ، ١٩٧٤ ؛ ونجاح عمر في : طه حسين ؛ أيام المعارك . بيروت ، العصرية . ص ٧٥ .

(١٥) الأيام . ج ١ ، مطلع الفصل الرابع عشر .

(١٦) كما تلقّى شيئًا من : الجوهرة ، والخريدة ، والسراجية ، والرحبية ، ولامية الأفعال ، وحفظ القرآن الكريم .

(١٧) الأيام . ج ١ ، مطلع الفصل الرابع .

(١٨) هذا مذهبي . كتاب الهلال ، مارس ، ١٩٥٥ . ص ٤٠ .

(١٩) الأيام . ج ١ ، في صفحات عديدة ؛ وانظر للحديث عن جوانب من هذا في الأيام : الدكتورة سهير القلماوي ، والدكتورة نبيلة إبراهيم ، مجلة الثقافة ، ديسمبر ، ١٩٧٣ . ص ٢٠ وما بعدها وص ٨٧ وما بعدها . (٢٠) الأيام . ج ١ ، الفصل السادس عشر .

(٢١) المرجع نفسه ، الفصل الحادي عشر .

(٢٢) المرجع نفسه ، الفصل التاسع عشر .

(٢٣) ممن تلقى عنهم العلم بالأزهر : الشيخ عبد المجيد الشاذلي الذي يدرس الأزهرية ، والشيخ يوسف الدجوي الذي يدرس النحو ، والشيخ أحمد أبو خطوة الذي خاطبه بقوله : « اسكت ، يا أعمى » ، والشيخ

عبد الله دراز .

(٢٤) العقاد : محمد عبده . أعلام العرب ، العدد الأول ، ١٩٦٢ ؛ وأحمد أمين : زعماء الإصلاح . النهضة ، ١٩٤٨ . ص ٢٨٥ ؛ وهذا مذهبي . مجموعة كتاب الهلال . العدد ٤٨ وغيرها ؛ ومحمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . ط ٣ بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٢ . ج ١ ، ص ٣٢٧ـ٣٥٧ وصفحات متفرقة ؛ ومحمد رشيد رضا : تاريخ الشيخ محمد عبده . القاهرة ، ١٩٣١ .

(٢٥) انظر أحمد أمين : زعماء الإصلاح في العصر الحديث . ١٩٤٨ . ص ٢٠٦ ؛ وطه حسين : في الأدب الجاهلي . ط ٣ ، ١٩٣٣ . ص١ ؛ والأيام . ج ٣ ، ص ٣٩٥ ، ٣٩٦، ٤٠٣ ، ٤١٧؛ وتجديد ذكرى أبي العلاء . دار المعارف ، ١٩٦٣ . ص ٥ ؛ ومقدمة تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، ويضفي على المرصفي صفات طيبة موازنًا بينه وبين نلّينو ، ص ٩ ـ ١١ ؛ وانظر طه الحاجري . مجلة الثقافة ، أكتوبر ، ١٩٧٥ . ص ١٤ وما بعدها ؛ و أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث . الهيئة ، ١٩٦٢ . ص ٨٨ـ ٩٠ ؛ ومقدمة طه حسين لكتاب تاريخ الآداب العربية لنلينو ، ص ٣ـ ١١ .

(٢٦) عبد اللطيف حمزة : أدب المقالة الصحفية . ج ١ ، ص ١١٣ ـ ١٢١ (عن رفاعة الطهطاوي) ؛ و محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المصري . ط ٢ بيروت ، ١٩٧٢ . ج ١ ؛ و شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر . القاهرة ، ١٩٦١ . فصل ـ تياران عربي وغربي ؛ و أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر . ط ٣ ؛ حسن عبد العزيز : حركة الفكر القومي في مصر من حكم محمد علي إلى الحرب العالمية الثانية . يناير ١٩٦٧ . ص ٩٦ وما بعدها .

(٢٧) سامي الكيالي :مع طه حسين . ج ١ ؛ اقرأ ١١٢ ، ص ١٧ ، ويذكر طه حسين أنه ظل ينشر بها ويغيرها طيلة عشر سنوات دون أجر ـ الأيام ج٣ .

(٢٨) عبد اللطيف حمزة : أدب المقالة الصحفية . القاهرة ، ٥٠ ـ ١٩٥٤ ، ج ٦ ، ص ١٦٣ ؛ ومحاضرته عنه في ذكراه الأولى بالمنصورة . مارس ، ١٩٦٣ ؛ و إسماعيل صدقي : مذكراتي . دار الهلال ، ١٩٥٠ ؛ و حسين فوزي النجار : أحمد لطفي السيد . أعلام العرب ـ ٣٩ ؛ وهذا مذهبي ـ لمجموعة هو منهم. كتاب الهلال ٤٨ . ص ١٩ ؛ وعبد العزيز البشري : في المرآة . كتب للجميع . ص ٥٦ ؛ ومجلة الطليعة ، العدد السابق ، ومجلة الرسالة ، حديث أحمد حسن الزيات مع لطفي السيد . العدد التاسع ، السنة الأولى ، ١٥ مايو ، ١٩٣٣ .

(٢٩) الجريدة ٩/ ١٠ / ١٩٠٩ .

(٣٠) الجريدة ٢٨ / ٩ / ١٩١٣ ؛ و٢ / ٣ / ١٩١٣ ؛ و ٦ / ١ /١٩١٣ .

(٣١) الرسالة . ١٥ مايو ١٩٣٣ ـ حديث أحمد حسن الزيات مع أحمد لطفي السيد ، ص ٨ وما بعدها .

(٣٢) الجريدة . ٢ يناير ١٩١٣ . (٣٣) الجريدة ٥ / ١٠ / ١٩٠٩ .

(٣٤) من ذلك تأييده لمطلب تزوج طه حسين في فرنسا ، وفضله عليه في إتاحة فرص الكتابة ، وفي تعريفه بأعلام مصر وفي مساعدته في السماح له بمناقشة رسالة الدكتوراه بفرنسا وغيرها . (انظر الأيام . ج ٣ ، ص ٣٩٦ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤٢٠ ، ٤٢٩ ، ٤٣١ ، ٦٥٠ المجموعة الكاملة . ط٢ بيروت ، ١٩٧٤).

(٣٥) انظر سامي الكيالي : مع طه حسين . ج ١ ، ص ١٨ ؛ وعبد العزيز الدسوقي في حديثه معه : الرسالة الجديدة . مايو ، ١٩٧١ . ص ٧ ، وينسب الأول المحاضرة إلى الشيخ محمد عبده وهو غير صحيح .

(٣٦) الأيّام . ج ٣ ، ص ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤١٧ ، ٤٢١ ، ٤٢٧ .

(٣٧) الأيّام . ج ٣ ، ص ٤٢٧ .

(٣٨) الأيّام . ج ٣ ، ص ٦٤٩ ، ٧٥٠ .

(٣٩) حديث الأربعاء . ط ٩ القاهرة ، دار المعارف . ج ٣ ، ص ٤٧ - ٥٧ .

(٤٠) الدكتور حسين النجار : أحمد لطفي السيد ، ص ٥٩ .

(٤١) فصول في الأدب والنقد . المعارف ، ١٩٤٥ . ص ٩٩ ، ١٠٠ .

(٤٢) للتفصيل يرجع إلى عبد الرحمن الرافعي : مصر المجاهدة في العصر الحديث ؛ الحلقة الخامسة حتى نهاية ثورة ١٩١٩ .

(٤٣) انظر يحيى حقي : فجر القصة . ط ١٩٧٥ ، ص ٧٦ .

(٤٤) هذا مذهبي ، ص ٤١ .

(٤٥) الأيام . ج ٣ ، ص ٤٠١ وما بعدها .

(٤٦) الأيام . ج ٣ ، ص ٣٩٦ .

(٤٧) كان التفكير في إنشاء كلية جامعة وليد الوعي القومي والحركة الوطنية تطلّعًا إلى إعداد الكفاءات ، لا مجرد إعداد الموظفين كما أراد الاستعمار . وقد نادى بإنشاء جامعة أهلية كثيرٌ من الهيئات والجمعيات والزعماء مثل : مصطفى كامل ، وأحمد لطفي السيد ، وأحمد حافظ عوض ، وقاسم أمين وغيرهم ، كما نادى بإنشائها أعضاء مجلس شورى القوانين ، وطلبوا ذلك من ولي عهد إنجلترا أثناء زيارته مصر عام ١٩٠٦ ، ومن أوائل من تصدوا للتنفيذ مصطفى كامل الغمراوي الذي دعا إلى التبرع وذلك ببني سويف عام ١٩٠٦ ، ونشر بذلك نداء في ٣٠ سبتمبر ١٩٠٦ ، واجتمع وفد في دار سعد زغلول في ١٢ من أكتوبر ١٩٠٦ واكتتب الحاضرون مبلغًا من المال واختاروا سعد وقاسم أمين وكيلا وسكرتيرا ، ومجموعة من الأعضاء ، ولم تمنعهم محاولات اللورد كرومر المعوقة ، وانتهزوا فرصة تولي سعد زغلول وزارة المعارف فواصلوا المطالبة فزادت التبرعات حتى قبل الأمير أحمد فؤاد رياسة الجامعة ، وخطب قاسم أمين مبينًا رسالة الجامعة في ١٥ من إبريل ١٩٠٨ قبل وفاته بأسبوع واحد ، و وضع حجر الأساس في ٣٠ من مارس ١٩١٤ ، وأرسلت الجامعة الأهلية أول بعثة عام ١٩٠٨ من أحد عشر عضوًا إلى فرنسا ، وتحولت إلى جامعة حكومية منذ ١٢ من ديسمبر عام ١٩٢٣ . وصدر المرسوم الخاص بإنشائها في ١١ من مارس ١٩٢٥ ، وتخرجت أولى دفعاتها عام ١٩٢٩ ، وتخرجت أولى دفعات البنات عام ١٩٣٣ . (انظر الدكتور حسين النجار : أحمد لطفي السيد ، ص ٢٥٧ - ٢٨١ وغيرها ؛ والأيام لطه حسين . ج ٣ ، ص ٥١٥ وغيرها) .

(٤٨) من أساتذته من غير العرب أمثال : « سانتلانا » في دراسة الفلسفة الإسلامية ، ولطه حسين رأي في دروسه - الأيام . ج ٣ ، ص ٤٦٠ ، و « كارلو ألفونصو نلينو » (١٨٧٢ - ١٩٣٨) الذي دعي ليحاضر في الجامعة المصرية ، وله مؤلفات منها (تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية) . القاهرة ، ١٩٥٤ - انظر حديث طه حسين عن بعض مواقفه بعد الحرب (الأيام ، ص٤٦٢) ، ومن أساتذته أيضًا : « إغناطيوس جويدي » (١٨٤٤ - ١٩٣٥) الذي حاضر في أدبيات الجغرافيا والتاريخ ، ووصفه بأنه شيخ كبير

نحيف الصوت - (الأيام . ج ٣ ، ص ٣٩١، ٣٩٢)، ومن أساتذته « الكونت دي جلارذ »، و « ليتمان » في السريانية والعبرية، و « ماسينيون » في الاصطلاحات الفلسفية ، و « مليوني » في تاريخ الشرق القديم . . . إلخ .

(٤٩) دار المعارف . ط ٩ . ج ١ ، ص ٤٠ - ٤٦ . وانظر تفصيل نقده إياه بعد عودته من فرنسا ، ص ٤٤، ٤٥ .

(٥٠) الدكتور محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . ط ٣ بيروت ، ١٩٧٢ . ج ١ ، ص٣٥٩ .

(٥١) تلقن أصولها في مدرسة ليلية بحي الأزهر ، أسهم في إنشائها جاويش كما يذكر طه حسين، ويؤكده فتحي رضوان (الثقافة . ديسمبر ، ٧٣ . ص ٨)، وحين لم يجد في المدرسة ما يبغي استعان بزميل قديم له في الكتّاب اسمه محمود سليمان الذي أتقنها في مدارس الفرير ، وقرأ معه قصة كانديد لڤولتير (كما استعان بأستاذ آخر (الأيام . ج ٣ ، ص ٤٦٧، ٤٧٢). ويدأ جاويش يُلقي في وهمه فكرة السفر إلى فرنسا فبات يحلم بها .

(٥٢) انظر تقرير اللجنة الممتحِنة، وخطابها للخديو ،ومقابلة الدكتور طه حسين الخديو، وموافقته على سفره إلى فرنسا (سامي الكيالي « مع طه حسين » . ج ١ ، ص ١٩ ، ٢٢ ؛ والأيام وغيرها) وقد صدرت في كتاب له عام ١٩١٥ بعنوان تجديد ذكرى أبي العلاء ، ويتحدث عن إعداد هذه الرسالة وطبعها ومساعدة أصدقائه إياه في ذلك ومقابلة الخديو ومن قبله أحمد لطفي السيد، وتشجيعهما إياه وكذا علوي باشا (١٨٤٧ - ١٩١٨) ومنحه مبلغا من المال واصطحابه إلى الخديو وتشجيعه الدائم له (الأيام . ج ٣ ، ص ٤٨٧، ٤٩٦، ٥٠٢).

(٥٣) الأيام . ج ٣ ، ص ٥١٥. وعن موقف مدير الجامعة الأمير أحمد فؤاد بشأن السفر وما يتصل بالدكتواره. انظر الرسائل: الأيام . ج ٣ ، ص ٤٧٤ - ٤٨١، ٥١٠ .

(٥٤) اقرأ . ٢٣ مارس ١٩٥٥ . (٥٥) منها: هذا مذهبي ، ص ٤٠ .

(٥٦) هناك أيضًا درس اللغة اللاتينية ، والأدب اليوناني ، وأتقن الفرنسية على مدى عامين ، وتلقى العلم في أربعة معاهد - كما يقول، و هي :

- السربون : حيث درس التاريخ القديم : اليوناني على جاونز ، والروماني على بلوك ، والأدب الفرنسي على لانسون ، والفلسفة والاجتماع على دور كايم، وديكارت على ليڤي برول ، واللاتيني على مارثا ، والثورة على أولار ، والبيزنطي على شارل ديل ، والتاريخ الحديث على سينبوس ، والجغرافيا على ديمانجون وجالوا .
- والكوليج دي فرانس : حيث درس تفسير القرآن بالعربية على كازانوڤا ، وعلم النفس على بيرجابيه .
- ومكتبة القديس جنيفيا : حيث كانت تصحبه الآنسة سوزان التي كانت تدرس بمدرسة المعلمات بسيفر وساعدته كسكرتيرة لتصبح زوجته فيما بعد ، وانظر حديثه عن تزوّجه بها بعد نزوله على أسرتها ومساندة أحمد لطفي السيد إياه في ذلك (الأيام . ج ٣ ، ص ٥٧٣ - ٦٢٥) ؛ وانظر عباس خضر : غرام الأدباء .

اقرأ ١٥٧ . ص ٥ ؛ وسامي الكيالي مع طه حسين (ج ١ ، ص ٣٠ـ٣٦) .

- أما المعهد الرابع ـ كما يذكر ـ فهو البيت الذي يسكنه عند أسرة فتاته حيث تشغل اجتماعاتهم قراءة الروايات الأدبية ، حيث إنتاج القرن الماضي ، وأعمال أناتول فرانس ، وبورجيه ، وبريڤو (سامي الكيالي : مع طه حسين . ج ١ ، ص ٢٥، ٢٦) .

وقد أشرف على رسالته « دور كايم »، و« سلفان بوجليه ».

(٥٧) ترجمها إلى العربية محمد عبد الله عنان سنة ١٩٢٥ ، وقد حصل عليها بمرتبة الشرف الممتازة مع تهنئة اللجنة ، على يد المستشرق الفرنسي كازانوڤا ، وكان دور كايم مشرفًا فلسفيًا عليها ، وخلفه بعد وفاته بوجليه (الأيام . ج ٣ ، ص ٦٠٩، و ٦٢١) .

(٥٨) انظر شوقي ضيف : البحث الأدبي ـ طبيعته ـ مناهجه ـ أصوله ـ مصادره . دار المعارف ، ١٩٧٢ . ص ٢٥١ ـ ٢٥٧ ؛ وانظر مقال شوقي ضيف بالهلال ، فبراير ١٩٦٦ عن جهود طه حسين ؛ ومقال دريني خشبة ، بالمجلة الجديدة ، أول إبريل ١٩٣١ . ص ٦٨٩ (البحث العلمي ونصيب الأدب والتاريخ منه) .

(٥٩) الدكتور أحمد هيكل : الثقافة . ديسمبر ١٩٧٣ . ص ٦٠ ؛ وانظر كذلك « مقدّمة لدراسة بلاغة العرب » سنة ١٩٢١ لأحمد ضيف ، ص ٨ وما بعدها ، وص ١١٥ وما بعدها ، و١٤٣ وما بعدها ؛ ولطه حسين : « في الأدب الجاهلي » ، ص ٣٩ ـ ٤٥ ، وقد طبع كتاب أحمد ضيف قبل كتاب طه حسين ، وأذيع في الطلاب قبل ذيوع رأي طه حسين .

(٦٠) عند أحمد ضيف ص ٥٠ وما بعدها ، وعند طه حسين ص ٦٣ وما بعدها .

(٦١) السفور من ١٢ / ١ / ١٩١٥ إلى ١٩ / ١١ / ١٩١٥، وانظر الدكتور محمد أبو الأنوار : (من قضايا الأدب الجاهلي) . مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ . ص ١٢١، وما بعدها ؛ والهلال ، أغسطس ١٩٧٣ . الخنساء عاشقة المجد .

(٦٢) شرح هذا المنهج وطبقه في كتابه « في الأدب الجاهلي » سنة ١٩٢٧ (ط ٣ ، مطبعة فاروق ١٩٣٣ . ص ٥ وغيرها)، وهي طبعة معدلة للطبعة الأولى التي صدرت عام ١٩٢٦ باسم « في الشعر الجاهلي » ، فأحدثت أثرا كبيرا في مناهج النقد الأدبي ، وتناولها الكثيرون بالرد منهم : مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ ـ ١٩٣٧) في : « تحت راية القرآن » ، ١٩٢٦ ؛ ومحمد فريد وجدي (١٨٧٨ ـ ١٩٥٤) في : « نقد الشعر الجاهلي » ؛ ومحمد لطفي جمعة (ت ١٩٥٣) في : « الشهاب الراصد » ؛ ومحمد الخضر حسين (١٨٧٦ ـ ١٩٥٨) في : « نقض كتاب الشعر الجاهلي » ؛ ومحمد أحمد الغمراوي في : « النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي »، مع مقدمة للأمير شكيب أرسلان (١٨٦٩ ـ ١٩٤٦) ؛ وكذلك إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ ـ ١٩٤٩) في كتابه : « قبض الريح » عام ١٩٢٧ ؛ والدكتور ناصر الدين الأسد : « مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية » ، دار المعارف ، ١٩٥٦ ؛ والدكتور شوقي ضيف : « العصر الجاهلي » . ط ٦ ، دار المعارف ، ص ١٦٤، ولا ينكر أحد أثر هذا الكتاب في الفكر المنهجي والنظر العلمي .

(٦٣) تحقيق محمود محمد شاكر . دار المعارف ؛ وانظر النصوص ص ٥ ـ ٦، و ٨ ؛ وانظر محمد مندور : « النقد المنهجي عند العرب » . نهضة مصر ، ١٩٧٢ . ص ١٩ ؛ و محمد زغلول سلام : « تاريخ

النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري » . دار المعارف ، ١٩٦٤ . في حديثه عن ابن سلام ص ٩٦ - ١٠١ .

(٦٤) انظر بلاشير : « تاريخ الأدب العربي » . ج ١ ، ص ١٧٦ وما بعدها ؛ وانظر شوقي ضيف : « العصر الجاهلي » ط ٦ القاهرة ، دار المعارف ، ص ١٦٤ وما بعدها ، وقد بدأها « نولدكه » سنة ١٨٦٤ ، و « آلورد » ، و « موير » ، و « باسيه » ، و « بروكلمان » ، وقد رد شارل جيمس ليال على « مرجليوث » في مقدمة المفضليات سنة ١٩١٨ ، ج ٢ .

ونشر مرجوليوث مقالا بمجلة الجمعية الملكية الآسيوية سنة ١٩١٦ ، ثم في يوليو ١٩٢٥ في بحث عنوانه « أصول الشعر العربي » :

The Origins of Arabic Poetry. Journal of the Royal Asiatic Society. p. 414 - 419.

وما نشره في : معلمة الدين والأخلاق مادة (محمد) . مج ٨ ، ص ٨٧٤ ؛ وفي : محمد وظهور الإسلام . *Mohammad and the Rise of Islam* : ١٩٠٥ ، ص ٦٠ .

(٦٥) يقول في كتابه «طبقات فحول الشعراء»: « وفي الشعر المسموع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته ، ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب . وقد تداوله قوم من كِتاب إلى كِتاب لم يأخذوه من أهل البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال (شيء منه) - أن يقبل من صحيفة ولا يروي عن صحفي . » «طبقات فحول الشعراء»، تحقيق محمود شاكر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٢ . ص ٥ ، ٦ .

(٦٦) الهلال . إبريل ، ١٩٦٧ . ص ١٠ .

(٦٧) منها - على سبيل المثال - معركته مع مصطفى لطفي المنفلوطي ، ومع مصطفى صادق الرافعي ، ومحمد حسين هيكل ، وزكي مبارك ، والعقاد ، والشيخ رشيد رضا . . إلخ .

(٦٨) الأيام . ج ١ ، الفصل الرابع ، الفقرة الأخيرة .

(٦٩) انظر: الهلال ، ٢ إبريل ١٩٧٥ ، إبراهيم بيومي مدكور ، ص ٣٠ .

(٧٠) انظر « حديث الأربعاء » ، ج ٣ ، ص ٥٨، ونقده لـ « تهذيب الكامل » للسباعي بيومي، ويؤثر الوسطية بين القديم والحديث . (٧١) ٦ مايو ١٩١١ .

(٧٢) إبريل ١٩١٢ ثم ١٣ ، ١٨ ، ٢٠ من يناير ١٩١٣ ؛ انظر عبد اللطيف حمزة : أدب المقالة الصحفية . ج ٦ ، ص ١٦٤ وما بعدها ، و ١٧٤ وما بعدها .

(٧٣) الهلال . ج ٤ ، م ٤٦ سنة ١٩٣٨ . ص ٢٦١ .

(٧٤) حديث الأربعاء . ج ٣ ، ص ٣١. (٧٥) حديث الأربعاء . ج ٣ ، ص ٣٣ - ٣٥ .

(٧٦) هو الشيخ المهدي. والموقفان في « حديث الأربعاء » . ج ٣ ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٧٧) في الشعر الجاهلي . ط٢ ، ١٣٤٤ هـ/ ١٩٢٦ م . ص ٢٦ وكان قد صدر في ٢٢ من مارس .

(٧٨) ط ٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فاروق ، ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٣م . ص ٨١، وصدرت الطبعة المعدلة في ١١ من مايو ١٩٢٧ ، أي بعد مرور عام على صدور الطبعة السابقة .

(٧٩) التعبير الأخير بين علامتي التنصيص لشوقي ضيف : البحث الأدبي . دار المعارف ، ١٩٧٢ . ص ٢٥١ .

(٨٠) النص لعز الدين إسماعيل . الثقافة ، ديسمبر ، ١٩٧٣ . ص٦١ ، والنص المنقول ص ٦٥ .

(٨١) الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق ألبير نصري نادر . بيروت ، المطبعة الكاثوليكية . ص ٧١ .

(٨٢) المرجع نفسه ، ص ٧١، ٧٢ .

(٨٣) هو مجموعة دروس نالّينو في الجامعة المصرية ١٩١٠ ـ ١٩١١ ونشرتها ابنته مريم (ماريا) بمقدمة لطه حسين. دار المعارف ، ١٩٥٤ . واحتلت المقدمة الصفحات من ٣ ـ ١١. ويضم الكتاب ثلاثة أبواب في ٢٩١ صفحة.

(٨٤) حديث الأربعاء . دار المعارف ، د . ت . ج ١ ، ص ١٣ . ونشرت بالجهاد في ٣٠ من يناير ١٩٣٥ ، وضم الكتاب ـ بأجزائه الثلاثة ـ ما نشره بالسياسة بين ٦ من ديسمبر ١٩٢٢ ، و١٧ ديسمبر ١٩٢٤ ؛ والجهاد من ٣٠ يناير إلى ٢٢ مايو ١٩٣٥ ، وضم الجزء الأول مقالات حول الأدب القديم : الجاهلي والإسلامي .

(٨٥) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(٨٦) هذا مذهبي ـ بأقلام نخبة من الشرق والغرب ، أشرف عليه طه حسين . كتاب الهلال . مارس ١٩٥٥ ـ العدد ٤٨ . فصل بقلم طه حسين : (حب للمعرفة وصبر على المكروه) ، ص ٣٩ـ٥١ .

من المراجع عن طه حسين

إبراهيم عبد الرحمن وزملاؤه : طه حسين وقضية الشعر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ .

إبراهيم عبد الرحمن وزملاؤه : قضايا الشعر في النقد العربي . القاهرة ، الشباب ، ١٩٧٧ .

أحمد أمين : زعماء الإصلاح في العصر الحديث . القاهرة، ١٩٤٨ .

أنور الجندي : طه حسين في مرآة الإسلام . ١٩٧٦ .

أنيس الخوري المقدسي : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي . بيروت، ١٩٥٢ .

جابر عصفور : المرايا المتجاورة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ .

جمال الدين الألوسي : طه حسين بين أنصاره وخصومه . بغداد ، ١٩٧٣ .

جميل صليبا : الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام . القاهرة، ١٩٥٨ .

حسين فوزي النجار : أحمد لطفي السيد . القاهرة ، أعلام العرب (٣٩) .

حسين نصار : دراسات حول طه حسين . بغداد ، جامعة الموصل، ١٩٧٦ .

سامي الكيالي : مع طه حسين ١ ، ٢ (اقرأ ١١٢ ، ٣٠١) . دار المعارف .

سهير القلماوي : ذكرى طه حسين . القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٤ ، ومجلة الثقافة ، ديسمبر ١٩٧٣ ص ٢٠ ، وما بعدها .

شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦١ .

شوقي ضيف : البحث الأدبي ؛ طبيعته ـ مناهجه ـ أصوله ـ مصادره . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ . مجلة الهلال ، فبراير ١٩٦٦ .

صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟ القاهرة ، دار الثقافة العربية ، ١٩٦١ .

طه الحاجري : الثقافة . أكتوبر ١٩٧٥ . ص ١٤ .

طه حسين : الأيام ١ ـ ٣ ـ المجموعة الكاملة . ط ـ ٢ ، بيروت ، ١٩٧٤ .

طه حسين : حديث الأربعاء . ط ـ ٩ القاهرة ، دار المعارف ، ج ٣ ، وج ١ د . ت .

طه حسين : فصول في الأدب والنقد . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ؛ وفلسفة ابن خلدون الاجتماعية ، ترجمة محمد عبد الله عنان . المجموعة الكاملة ، مج ٨ . بيروت ، ١٩٨٥ .

طه حسين : في الأدب الجاهلي . ط ـ ٣ القاهرة ، ١٩٣٣ . (صدرت الطبعة الثانية في ١١ مايو ١٩٢٧) .

طه حسين : في الشعر الجاهلي . القاهرة ، ١٩٢٦ ، ٢٢ من مارس ١٩٢٦ .

عباس محمود العقاد : محمد عبده . أعلام العرب (١) ، ١٩٦٢ .

عبد العزيز البشري : في المرآة . كتب للجميع ، د . ت

عبد اللطيف حمزة : أدب المقالة الصحفية . القاهرة ، ٥٠ ـ ١٩٥٤ . ج ١ ـ ٦ .

الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان) : آراء أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق ألبير نصري نادر . بيروت ، الكاثوليكية ، ١٩٥٩ .

كارلو ألفونصو نللينو : تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، بمقدمة لطه حسين . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٤ .

مجموعة : إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢ .

طه حسين كما يعرفه كتاب عصره . القاهرة ، دار الهلال .

هذا مذهبي . القاهرة ، كتاب الهلال ، العدد ٤٨ .

محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . ط ـ ٣ بيروت ، ١٩٧٢ .

محمد رشيد رضا : تاريخ الشيخ محمد عبده . القاهرة ، ٢٥ ـ ١٩٣١ .

محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .

نبيلة إبراهيم : مجلة الثقافة . ديسمبر ١٩٧٣ . ص ٨٧ وما بعدها .

يحيى حقي : فجر القصة . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .

من الدوريات عن طه حسين

الثقافة . ديسمبر ١٩٧٣ (عدد خاص ـ طه حسين المفكر الأديب) .

أكتوبر ١٩٧٥ .

الجريدة . أعداد متنوعة .

الرسالة . ١٥ مايو ١٩٣٣ .

الرسالة الجديدة . مايو ١٩٧١ وأعداد أخرى مثل : مايو ويونيو ١٩٥٦ .

الطليعة . يناير ١٩٦٧ .

الهلال . فبراير ١٩٦٦ .

إبريل ١٩٧٥ . ذكرى طه حسين حتى ص ٥٧ .

مايو ١٩٧٧ . ص ١٥٢ .

وقائع الندوة التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة بمصر ١٩٩٦

(٨٧) نشرته لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٤٤ . المقدمة .

(٨٨) حديث عن الأدب المهموس لدى شعراء المهاجر ، ص ٤٨ - ٩١ .

(٨٩) مناهج النقد - تطبيقها على أبي العلاء - المعرفة والنقد - المنهج الفقهي - الشعر العربي ، ص ١٨١ .

(٩٠) النقد والنقاد المعاصرون ، ص ٢٢١ ، ٢٢٣ .

(٩١) المرجع نفسه ، ص ٢٢٨ - ٢٣٨ .

(٩٢) ط ٢ ، لجنة التأليف ، ١٩٥٦ . ص ٣٠ ، ٢١ .

(٩٣) منهج البحث في الأدب واللغة . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٤٦ . ص ٢٢ ، ٢٧ ، ٥١ وغيرها ، وانظر كتاب فؤاد قنديل : محمد مندور ؛ شيخ النقاد . دار الغد العربي ، د. ت .

(٩٤) مكتبة دار العروبة ، مطبعة المدني ، د. ت .

(٩٥) المرجع نفسه ، ص ٧ ؛ وانظر ليحيى حقي : هذا الشعر . الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .

(٩٦) المرجع نفسه ، ص ٨ .

(٩٧) وهي مقالات بدأها منذ ١٩٢٧ ، و ١٩٣٤ و ١٩٤٠ نقد سخرية الناي ، وشعراً لرامي ، ومصرع كليوباترا ، وبعض أعمال : للاشين ، والحكيم ، وإحسان ، وعبد الحليم عبد الله ، والشاروني وغيرهم .

(٩٨) المرجع نفسه ، ص ٢٣٢ ؛ وانظر مصطفى حسين : يحيى حقي مبدعًا وناقدًا . المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، ١٩٧٠ ، وهو من أول ما كتب عنه .

(٩٩) النقاد والنقاد المعاصرون ، ص ٢٢١ .

(١٠٠) خطوات في النقد ، ص ١٩ .

(١٠١) النقد الأدبي الحديث . بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ٢٠٤ .

(١٠٢) النقد والنقاد ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ ،

(١٠٣) القاهرة ، دار المعارف ؛ وله النقد والحداثة ، فصول ١٩٨٤ .

(١٠٤) اللص والكلاب ؛ ص ١٥ ؛ والسمان والخريف ، ص ٣٤ ؛ والطريق ، ص ٥٥ ؛ والشحاذ ، ص ٧٧ ؛ وثرثرة فوق النيل ، ص ١٠٣ ؛ وميرامار ، ص ١٢٧ (مرحلة ما بعد الثلاثية) .

(١٠٥) ص ٥ ـ ١٤ . (١٠٦) ص ٨.

(١٠٧) القاهرة ، مكتبة عين شمس، ١٩٧٥ . ص ١٠٨ .

(١٠٨) ص ٧ ـ ١٢ . (١٠٩) ص ٨. (١١٠) ص ٧ـ١٢ .

الفصل الثاني

(١) ط ٦ القاهرة ، ١٩٦٦ .

(٢) بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٧٢ .

(٣) تونس / ليبيا ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧ ؛ والنقد والحداثة . بيروت ، ١٩٨٣ ؛ وقضية البنيوية . تونس ، ١٩٩١ ؛ وبحوث أخرى عديدة .

(٤) بيروت ، دار الأندلس، ١٩٧٩ .

(٥) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

(٦) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

(٧) الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٦ .

(٨) الرياض ، دار العلوم، ١٩٨٣ ؛ واتجاهات البحث الأسلوبي . الرياض، ١٩٨٥ ؛ وصيغة التفضيل في شعر المتنبي . الأقلام ، ١٩٧٧ ؛ وموقف من البنيوية . فصول ، ١٩٨١ ؛ واللغة والإبداع . القاهرة، دار إلياس ؛ والرؤية المقيدة . ١٩٧٨ ؛ والأدب في عالم متغير . القاهرة ، ١٩٧١ ؛ واقرأ عنه الكتاب التذكاري . دار عين ، ١٩٩٥ .

(٩) النادي الأدبي بالرياض ، ١٩٨٠ .

(١٠) مكتبة غريب ، د. ت. (١١) بغداد ، ١٩٦٥ .

(١٢) مج ١ ، ع٢ ، ٣، ٤ ، يناير-يوليو ١٩٨١ .

(١٣) بيروت ، دار النهار، ١٩٧٩ ، إلى جانب جهوده مع ميشال زكريا حول الألسنية .

(١٤) جامعة الملك سعود ، ١٩٨١ . (١٥) القاهرة ، د . ت .

(١٦) القاهرة ، ١٩٢٤ . (١٧) القاهرة ، دار المعارف .

(١٨) بيروت ، دار الثقافة ، ودار العودة ، ١٩٧٣ . (الباب الأول ـ الفصل الرابع ، ص ١١٦ ـ ١٥٤).

(١٩) ط ٦ القاهرة ، النهضة المصرية، ١٩٦٦ . كتبه سنة ١٩٣٩ .

(٢٠) انظر الشواهد ص ٧١ وما قبلها.

(٢١) تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٣٩٧ / ١٩٧٧ .

(٢٢) ط ٦ القاهرة ، ١٩٦٦ .

(٢٣) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

(٢٤) مجلة الثقافة العربية . السنة ٢ ، العدد ٩ ، سبتمبر ١٩٧٥ .

(٢٥) ليبيا ـ تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٦ .

(٢٦) تونس ، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٥ .

(٢٧) بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ .

(٢٨) مجلة الموقف الأدبي . السنة ٤ ، العدد ١٩٧٥ .

(٢٩) المرسِل أو المخاطِب بكسر الطاء .

(٣٠) من المهم الرجوع إلى كشاف المصطلحات من ص ١٢٥ وما بعدها .

(٣١) فصول . مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ . ص ١٤٥ وما بعدها .

(٣٢) بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ .

(٣٣) دار الاندلس ، يونيو ١٩٧٩ .

(٣٤) خزانة الأدب . ج ١ ، ص ١٥ ؛ و الألوسي : الضرائر ، ص٦ .

(٣٥) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان ، ١٩٩٧ . ١٢٨ ص .

(٣٦) لطفي عبد البديع : الشعر واللغة ، ص ٤ .

(٣٧) الرياض ، النادي الأدبي ، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠ . ١٤٣ صفحة .

(٣٨) A. A. Mendilow : *Time and the Novel*. New York, Humanities Press, 1972 . p. 23.

(٣٩) ص ١٦ وما بعدها .

(٤٠) *Anthropologie Stractural*. Paris, 1963.

(٤١) ط ٢ القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ .

(٤٢) فصول . مج ١ ، ع ٢ . ص ١٦٨ ونقدها (الشحاذ) لنجيب محفوظ .

(٤٣) إلى جانب ما قامت بترجمته في هذا الشأن .

(٤٤) الأعداد بالترتيب هي : مج ١ ـ ٤ ـ والأخيرة ع ٢ .

(٤٥) أكتوبر ١٩٨٢ . ص ٦١ .

(٤٦) Michael Riffaterre: De la poésie: p. 16-17.

الفصل الثالث

(١) بعنوان « سندباد في مملكة الشعر » استجابة لدعوة وجهها « على الراعي » على صفحات الأهرام (١٩٩٥) ، يضاف إلى ذلك مختاراته لعلي محمود طه .

(٢) الأهرام ١٣ / ١٢ / ١٩٩٥ . ص ١٨ . (٣) الرياض ، دار المريخ ، ١٩٨٢ .

(٤) بيروت ، دار العودة ، ١٩٦٩ . (٥) بيروت ، ١٩٨٣ .

(٦) مجلة الفيصل . العدد ٤٧ ، ص ٥٦ ـ ٥٨ .

(٧) نشره ـ أول الأمر ـ في مجلة المجلة ـ العدد ١١٦ ، السنة ١٠ ، أغسطس ١٩٦٦ . ص ٢٥ ؛ ثم جمعه إلى مقالات أخرى عنه في كتاب (الخوف والشجاعة) ، دراسات في قصص يوسف الشاروني ـ كتابات معاصرة . ١٩٧١ . ص ٢٠٦ ـ ٢٢٠ .

(٨) من الروايات التي أعاد كتابتها تيمور : « أبو علي عامل أرتيست » ، سنة ١٩٣٤ ؛ إذ صاغها مرة أخرى بعنوان : « أبو علي الفنان » سنة ١٩٥٤ (اقرأ ـ ١٣٦ ـ في أبريل ١٩٥٤) ، و وضح التغيير في لغة العمل الفني ، كما أعاد كتابة بعض أعماله مثل : الوثبة الأولى ، سنة ١٩٣٧ ؛ و « الشيخ جمعة » ؛ و « قلب غانية » ، حيث أعاد كتابة بعض أقاصيص هذه المجموعات .

(٩) الهلال ، العدد ٦ ، السنة ٧٤ ، يونيه ١٩٦٦ .

(١٠) محمود تيمور : كيف كتبت شمروخ . الهلال ، يونيه ١٩٦٦ . ص ١٠٠ .

(١١) نادي جازان الأدبي . ص ١٠٨ ـ ١١٠ .

(١٢) ديوانه الكامل . إبريل ١٩٧٢ . مج ١ ، ص ٣٨ ؛ وط ٢ بيروت ، دار العودة ١٩٧٩ . ص ٣٢ .

(١٣) دار الفيصل ، ١٤٠٠ / ١٩٨٠ . (١٤) عدد ديسمبر ١٩٥٥ . ص ٨ .

(١٥) عدد يناير ١٩٥٦ . ص ٦ .

الفصل الرابع

(١) كتابي مفكرون في السعودية . الرياض ، دار الأصالة . ص ١٣٨ .

(٢) دار القلم ١٩٦٦ ـ ١٩٦٩ ؛ والهيئة ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧ ؛ والخانجي .

(٣) مهدي علام : المجمعيون في خمسين عامًا . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ . ص ١٦٣ وما بعدها . ومطبوعات أعطاني إياها الأستاذ هارون وقت كتابتي عنه .

(٤) الحلبي ، ١٩٣٨ ـ ١٩٤٧ . (٥) لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١ .

(٦) السنة المحمدية . ١٩٦٤ .

(٧) دار الكتاب العربي ، ١٩٥٥ . في ٣٨٦ صفحة .

(٨) مجلة قافلة الزيت نوفمبر ١٩٨١ ص ٤٢ ، وكتابي مفكرون في السعودية ، ص ١٣٨ .

(٩) ط ٣ ؛ ج ١ ، ص ٣ . (١٠) ج ٧ ، ص ٢٠٩ .

(١١) ج ٧ ، ص ٥٢٨ و ٢٧٥ . (١٢) لجنة التأليف ، ١٩٥١ .

(١٣) ج ٤ ، ص ١٢٢ وما بعدها .

(١٤) انظر ترجمته في : الفهرست لابن النديم ؛ وتاريخ بغداد للخطيب . ج ١٣ ، ص ١٢١ ـ ١٢٢ ؛ والأنساب للسّمعاني ، ص ٣٦١ ؛ ونزهة الألباء لابن الأنباري ، ص ٦٧ ـ ٦٩ ؛ وميزان الاعتدال للذهبي . ج ٣ ، ص ١٩٥ ؛ ومعجم الأدباء لياقوت . ج ٧ ، ص ١٧١ ـ ١٧٣ ؛ وطبقات القراء لابن الجزري . ج ٢ ،

ص ٣٠٧ ؛ ولسان الميزان لابن حجر . ج ٦ ، ص ٨١ ؛ وبغية الوعاة للسيوطي ، ص ٣٩٦ .
ومن شراح المفضليات أبو محمد الأنباري ، وابن النحاس ، والمرزوقي ، والتبريزي ، والميداني .

(١٥) لم تطبع الأصمعيات قبل هذا التحقيق إلا مرة واحدة في مدينة ليبزج بألمانيا ١٩٠٢ بتصحيح وليم بن ألورد وقد اعتمدنا على الطبعة الثانية ، دار المعارف ، ١٩٦٤ . وقد ظهرت الطبعة الأولى متأخرة عشر سنوات وذلك سنة ١٩٥٥ . انظر ترجمة الأصمعي في : التاريخ الصغير للبخاري ، ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥ ؛ والجرح والتعديل لابن أبي حاتم . ج ٢ ، ص٣٦٣ ؛ وأخبار النحويين والبصريين للسيرافي ، ص ٦٥ ـ ٦٧ ؛ وإنباه الرواة للقفطي . ج ٢ ، ص ١٩٧ ـ ٢٠٥ ؛ والأنساب للسمعاني ، ص ١٥١ ـ ١٥٢ ؛ وجمهرة الأنساب لابن حزم ، ص ٢٣٤ ؛ و وفيات الأعيان . ج ١ ، ص ٢٨٨ ـ ٢٩٠ ، والوافي بالوفيات . ج ٦ ، مج ٢ ، ص ٣٥٤ ـ ٤٥٩ ؛ والمعرف لابن قتيبة ، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧ ؛ وتاريخ ابن الأثير . ج ٥ ، ص ٢٢٠ ؛ وتاريخ الإسلام للذهبي ، (وفيات سنة ٢١٦) . . . إلخ .

(١٦) ص ٦ في مقدمة المفضليات في طبعتها الأولى سنة ١٩٤٢ ، ١٣٦١ هـ ربيع الآخر ، وقد رجعنا للطبعة السادسة . بيروت . (١٧) نفسه .

(١٨) ط ٦ ، ص ٦ ، ٧ . (١٩) الأصمعيات ، البيت ٣٤ من الأصمعية ٢ .

(٢٠) الأصمعية ٣ . (٢١) الأصمعيات ، ص ٢٦ .

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ٢٨ . (٢٣) المصدر نفسه ، ص ٦٨ .

(٢٤) ليبزج ١٩٠٢ ، ص ٣ ـ ٧٤ . (٢٥) ص ١٧ وهوامشها .

(٢٦) مقدمة المفضليات ، ص ٢١ . بالبناء للمجهول أي خُلِّلَت بها وادخِلتْ في خلالها .

(٢٧) مقدمة الأصمعيات . ط ٢ ، ص ٦ .

(٢٨) انظر هامش الأصمعية رقم ٧١ بالأصمعيات ؛ وانظر المقدمة ؛ ومقدمة المفضليات .

(٢٩) انظر الفهرس الرابع عشر لهذه المقابلة . الحيوان . الحلبي ، ١٩٦٣ . ص ٧ .

(٣٠) انظر حديثه معي . الفيصل ، العدد ٥١ ، أكتوبر ١٩٨١ ؛ ونشره بكتابه (قطوف أدبية) ، دمشق .

(٣١) عيون الأخبار . ج ٣ ، ص ١٩٩ ، ٢١٦ ، ٢٤٩ .

(٣٢) المفضليات ؛ والأصمعيات ؛ والجمهرة ؛ ومختارات ابن الشجري .

(٣٣) المقدمة . (٣٤) ص ٦ ـ ٢٤ . (٣٥) انظر الهامش رقم ٣٠ هنا .

(٣٦) الرسائل : رسالة الجد والهزل . ج ١ ، ص ٢٢٧ وما بعدها ؛ وفي المختارات . ج ٤ ، ص ٨٣ وما بعدها . (٣٧) دار الكتب ، ١٩٢٦ .

(٣٨) بدلاً من ١٣٢١ هـ . (٣٩) الحلبي ١٩٥٦ .

(٤٠) لجنة التأليف والترجمة ، ١٩٣٧ . (٤١) ابن النديم : الفهرست .

(٤٢) نلخص هنا وفي جنبات من بحثنا بعض ما صرّح لنا به في حديثنا معه المشار إليه ، والمكتوب بخطه ،

وكتابنا المذكور من قبل .

(٤٣) أماكنها على التوالي . ج ١ ، ص ٢٤٣ ؛ ج ٦ ، ص ٤٠٦ ؛ ج ٧ ، ص ٢٤٧ ؛ ج ٧ ، ص ٢٥٧ .

(٤٤) رجعنا للطبعة الثالثة ، الخانجي ، والفهارس ج ٣ ص ١٠٣ وما بعدها .

(٤٥) انظر تنويهه في مقدمات كتبه .

(٤٦) هي مجلة المجلة في الأعداد: ديسمبر ١٩٦٤، ويناير، ومارس، ويونيو، وأغسطس، ونوفمبر ١٩٦٥ . ثم من التحقيق ١٤٣ حتى التحقيق ٥١٣ من سنة ١٩٦٧ إلى مارس ١٩٦٩ ، بمجلة البيان الكويتية ، ثم من التحقيق ٥١٤ بمجلة مجمع اللغة العربية منذ مايو ١٩٧٠ . ثم قام بمراجعة ذلك كله ونشره كاملا ضمن مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز ، ١٩٧٩ .

الفصل الخامس

(١) رجاء النقاش : الناقد الصامت يتكلم . الجمهورية ١١ / ٣ /١٩٦٤ .

(٢) مكتبة مصر ، ١٩٥١ . ص١٧٣ ، ١٧٤ .

(٣) انظر له : علي محمود طه ؛ الشاعر الإنسان . القاهرة ، ١٩٦٥ . ص ١١٢ ـ ١٢٥ ؛ ونماذج فنية ، ص ١٨٦ ، وص ٩٩ ؛ وكلمات فى الأدب . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٦ . ص ١٦ ـ ٢٤ .

(٤) علي محمود طه ؛ الشاعر والإنسان ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ ، ١٣٣ ، ١٤٩ ، ١٦٠ .

(٥) القاهرة ، معهد الدراسات العربية ، ١٩٦٦/ ١٩٦٧ . من ص ١٠٤ ـ ٢١٤ . ردًّا على كتاب ناصف : (دراسة الأدب العربي . ط١ ، الدار القومية ، ١٩٦٦ ثم ط ٢ بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١) ، مناقشًا : الانطباعات والعجز عن مواجهة النص ، وصلة الأدب بالمجتمع وبعلم النفس ، والتحليل اللغوي . . . إلخ . وقد هاجم النويهي كتب الأدب المدرسية التي ظهرت في مطلع العصر ورأى أنها (كتب شنعاء) . ثقافة الناقد الأدبي . القاهرة ، الخانجي ؛ وط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٦٩ . ص ١١ وما بعدها .

(٦) الديوان في الأدب والنقد . ط ٣ القاهرة ، الشعب . ص ١٤ ، ١٥ ، ٢٠ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١٠ ، ٢١ .

(٨) مكتبة غريب ، د. ت . ص ٤ ، ١٥ ؛ وله رأي في الشعر . مجلة الشعر ، ع١ ، يناير ١٩٦٤ .

(٩) ساعات بين الكتب . ط ٣ القاهرة ، السعادة ، ١٩٥٠ . ص ٦ .

(١٠) مراجعات في الآداب والفنون . المكتبة العصرية . ص ٩ .

(١١) أنا ، ص ١٢ . (١٢) ص ٣ . (١٣) ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .

(١٤) ص ٢٣٤ المحاضرات العامة . الأزهر ، ١٩٦٠ . ص ٢٣٤ .

(١٥) مراجعات في الآداب والفنون ، ص ١٠ ؛ تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ، ص ٤٣٦ ـ ٥٠٠ .

(١٦) مراجعات ، ص ٥١ . (١٧) تطور النقد والتفكير .

(١٨) النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته ، ص ١٧٤ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٧٩ . (٢٠) الهلال . إبريل ، ١٩٦٧ .

(٢١) الهلال . إبريل ، ١٩٦٧ . ص١١٠ـ١١٧ . (٢٢) المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(٢٣) الصفحات ط ـ خ ، والمقدمة في الثاني .

(٢٤) نظرية الأدب . بيروت ، مطبعة الطرابيشي ، ١٩٧٢ . ص ١٧٩ وما بعدها .

(٢٥) نظرية الأدب ، ص ١٢ .

(٢٦) نظرية الأدب ، ص ٨٩ وما بعدها .

(٢٧) المقدمة . ط ٢ ، ١٩٣٨ . من ص ١ إلى ص ٩ .

(٢٨) من ص ٨٠ إلى ص ٢٦٩ وما بعدها من فصول .

(٢٩) النقد والنقاد المعاصرون . نهضة مصر ، د . ت . ص ٨٠ ، ٨١ .

(٣٠) عرضنا لذلك في مقالنا : منهج التفكير الإسلامي عند العقاد ـ بكتابنا « قراءات ومحاورات » . القاهرة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ . ص ١٣١ وما بعدها .

(٣١) العقاد : أنا . بيروت . ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٣٢) أنا ، ص ١٠١ . (٣٣) أنا ، ص ١٠٤ .

(٣٤) أنا ، ص ٢٧ . (٣٥) أنا ، ص ٢٤ .

(٣٦) أنا ، ص ٣٤ .

(٣٧) أخرج العقاد أول دواوينه « يقظة الصباح » ، ثم جمع أربعة دواوين طبعها في ديوان العقاد سنة ١٩٢٨ في ٣٦٠ صفحة متضمنا « يقظة الصباح » ، و « وهج الظهيرة » ، و « أشباح الأصيل » ، و « أشجان الليل » ؛ ثم صدر ديوان « عابر سبيل » سنة ١٩٣٧ ؛ ثم صدر ديوان « وحي الأربعين » سنة ١٩٣٣ في ١٧٥ صفحة ؛ ثم « هدية الكروان » سنة ١٩٣٣ في ١٥٨ صفحة ؛ ثم « أعاصير مغرب » سنة ١٩٤٢ في ١٨٠ صفحة ؛ ثم « بعد الأعاصير » سنة ١٩٥٠ ؛ ثم أعيد طبع « ديوان العقاد » سنة ١٩٦٧ ؛ ثم أعيد طبع الدواوين الخمسة بعنوان « خمسة دواوين للعقاد » سنة ١٩٧٣ ؛ ثم جمع عامر العقاد ديوان « ما بعد البعد » سنة ١٩٦٥ . وقد اختار العقاد مجموعة من شعره في « ديوان من دواوين » سنة ١٩٥٨ ، ونلحظ في أسماء دواوينه سمة الإضافة ، إضافة النكرة إلى المعرفة .

(٣٨) يذكر حمدي السكوت أنه صدر سنة ١٩١١ استنادًا لخبر عن صدوره بالمقتطف في عدد أغسطس ١٩١١ ، أعلام الأدب المعاصر في مصر ؛ العقاد . القاهرة، ١٩٨٣ . مج ١ ، ص ١٧٥ .

(٣٩) النهضة المصرية ، ١٩٩٥ . ط ٣ ج ١ ، ٥٤٧ ص ؛ ج ٢ ، ص ٣٨٧ ؛ وعلى الأثير . القاهرة ، دار الفكر العربي .

(٤٠) مطبعة حجازي ، ١٩٣١ .

(٤١) جمعت هذه الكتب في مجموعة أعلام الشعر . بيروت ، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠ . في ٧٥١

صفحة، وصدرت طبعاتها الأولى بالقاهرة بين سنة ١٩٣٢، ١٩٤٥ .

(٤٢) القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٠ . في ١٥٩ صفحة ؛ و ط مكتبة غريب ، في ١٨٤ صفحة .

(٤٣) أنور الجندي : المعارك الأدبية في الشعر والنثر والثقافة والقومية العربية . القاهرة ، ١٩٦٦ ، وعامر العقاد : معارك العقاد . بيروت ، ١٩٧١ .

(٤٤) فصول . مج ٣ ، ع ٤ ، ١٩٨٣ . ص ١٣٥ وما بعدها .

(٤٥) القاهرة ، نهضة مصر، د.ت - متناولا حسين المرصفي ، وميخائيل نعيمة ، وعبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد (٧٩ ـ ١٥٨) ، والمازني ، ولويس عوض ، ويحيى حقي ، ثم النقد الأيديولوجي .

(٤٦) تحدث عنه أيضًا في كتبه : الشعر المصري بعد شوقي ، ص ٣٤ ؛ وقضايا جديدة ، ص ٨٨ ؛ ومسرحيات شوقي ، ص ٥٨ ؛ وفي الميزان الجديد ، ص ١٢٤ .

(٤٧) ص ٨٩ .

(٤٨) انظر مقاله بالهلال . ج ١ ، مج ٤٥ ، ص ٢٤ .

(٤٩) أصدره هو والمازني وكان في نيتهما إصدار عشرة أجزاء لم يصدر منها إلا جزءان طبعا طبعتين متتاليتين بعد نفاد الطبعة الأولى .

(٥٠) طبعة الشعب ، ط ٣ .

(٥١) مجموعة أعلام الشعر العربي ، بيروت .

(٥٢) المرجع نفسه، ص ٣٦٤ .

(٥٣) المرجع نفسه، ص ٣٨٦ .

(٥٤) المرجع نفسه ، ص٣٨٦ .

(٥٥) من الطريف أن للعقاد أحاديث عن النقاد والنقد، انظر حديثه مع عبد الحي دياب : (فصول في النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٨٩) .

(٥٦) انظر خمسة دواوين للعقاد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ . ص ٧ ـ ١٠، ص ٩ ـ ٩٧ ؛ ص ٣٧٧ ـ ٣٨٠ ؛ وانظر كتابي ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث . القاهرة ، دار النهضة العربية ، ص ٣ ـ ٢٠ .

(٥٧) شاعت لدى كثير من الدارسين .

(٥٨) لمراجعة التفصيل يرجع إلى مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكري ، ص ٣٧٣ .

(٥٩) السياسة . في ٥ أبريل ١٩٣٠ ؛ و ١٢ أبريل ١٩٣٠ .

(٦٠) البلاغ . سبتمبر ، ١٩٣٤ .

(٦١) الهلال . فبراير ، ١٩٥٩ . (٦٢) ص ٩٥ .

(٦٣) ط ٤ ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ـ الفصل الخامس ـ أثر النظرية الرومانتيكية في جماعة الديوان ، ص ١٠٠ ـ ١٤١ .

(٦٤) رأي ـ بحق ـ أن العقاد الناقد الأول لهذه الجماعة والمتحدث بنظريتها ، ص ١٢٤ .

(٦٥) ص ١٢٤ .

(٦٦) انظر العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ١٦٣ .

(٦٧) ص ١٣٠ . (٦٨) ١٩٨٣ . مج ٣ ، ع ٤ ، ص ١٣٥ ـ ١٥٨ .

(٦٩) ص ٦ ، ٦٢ ، ٩٢ . (٧٠) ٥١ ، ٥٩ . (٧١) القاهرة ، ١٩٥٣ .

(٧٢) القاهرة ، الدار القومية للطباعة ، ١٩٦٦ في ٨٧٣ صفحة . وللمؤلف اهتمامات عديدة بأدب العقاد منها كتابه عن شعره ، ومنها كتابه : « مشاكسات أدبية » عن معاركه ، ومنها كتابه : « فصول في النقد الأدبي الحديث » وبها أحاديث عن العقاد ومعه ـ الدار القومية ، مذاهب وشخصيات ـ العدد ١١٣ ، ١٩٦٥ ، إلى جانب كتب أخرى له . ومن الحق الإشارة المهمة لجهود عبد الفتاح الديدي في هذا المجال وهي عديدة .

(٧٣) دار النهضة العربية ، ط ١٩٦٣ . ص ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٤١٠ ٤١١ ، ٤١٣ ـ ٤١٤ ، ٤٥٠ ـ ٤٥٣ ، ٤٥٤ ، ٤٥٦ ، ٤٧٢ .

(٧٤) ط ٢ بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ١٣٦ وما بعدها .

(٧٥) المرجع نفسه ، ص ٢٠٤ .

(٧٦) القاهرة ، ١٩٤٨ . ص ١٠٧ .

(٧٧) المرجع نفسه ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٧٨) مطبعة الإخاء ، ١٩٣٤ . ص ٦١ ـ ٦٨ ، ٨٩ ـ ١٤٩ .

(٧٩) مجموعة مقالات نشرها بمجلة العصور لصاحبها إسماعيل مظهر ، وصدر بالقاهرة ، سنة ١٩٣٠ .

(٨٠) دار النهضة العربية . (٨١) دار الجيل ، بيروت .

(٨٢) في حفل أقيم بمسرح الأزبكية مساء ٢٧ / ٤ / ١٩٣٤ .

(٨٣) لنخبة من المؤلفين . (٨٤) الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨١ .

(٨٥) الهلال ـ عدد خاص عن العقاد ، أبريل ١٩٦٧ ؛ عبد الرحمن صدقي : ذكريات في ذكرى العقاد ، ص ٤ وما بعدها .

(٨٦) المرجع نفسه ، ص ٢٠ . (٨٧) المرجع نفسه ، ص ٦٠ وما بعدها .

(٨٨) المرجع نفسه ، ص ٦٨ ، ونشرها بكتابه : (نبض الفكر) . الرياض / القاهرة ، دار المريخ ، ١٩٨٢ ، ص ٤١ ـ ٥٨ .

(٨٩) بما فيها ديوانه المختار من دواوينه .

(٩٠) السنة ٧٠ ـ ديسمبر ١٩٦٢ ، ص ٢ وما بعدها .

(٩١) ص ٣٨٣ ـ ٣٨٧ .

(٩٢) ناقشنا جانبا من هذه القضية في كتابنا : « قراءات ومجاورات » ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ . ص ٥٢ ـ ٦٢ (منهج البحث الأدبي عند العقاد) ، وقد نشرته من قبل بالثقافة بمصر ، مارس

. ١٩٧٥

(٩٣) أنا ، ص ٢٧ .

(٩٤) أنا ، ص ٣٢ .

(٩٥) أنا، ص ٣٢، ١٠٨، ١١١، ١١٢ .

(٩٦) دار المعارف ، ١٩٦٦ . ص ٤٣٦ ـ ٤٩٨ .

(٩٧) Bowra , M.: *The Romantic Imagination.* Oxford Paper Books,1961.

(٩٨) Coleridge: *Biographia Literaria.*

(٩٩) مجلة الثقافة ، محمد عبد الهادي محمود ، مارس ١٩٧٥ . ص ٧٩ ؛ وله كتاب : « مقدمة لدراسة العقاد ». القاهرة ، ١٩٧٥ .

(١٠٠) دار المعارف، ١٩٦٣ . كما ناقش أدب العقاد في كتابيه : الأدب وفنونه . القاهرة ، ١٩٥٨؛ والشعر العربي المعاصر . القاهرة ، ١٩٦٧ .

(١٠١) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

(١٠٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٧ .

(١٠٣) نفسية أبي نواس . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٧٠ .

(١٠٤) البلاغة وعلم النفس . ١٩٣٩ ـ انظر حديث عبد العزيز الدسوقي : تطور النقد العربي الحديث في مصر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للنشر ، ١٩٧٧ . ص ١٩٧ .

(١٠٥) الجانب الفلسفي عند العقاد . الهلال، أبريل ١٩٦٧ . ص ٨٩ ؛ وانظر كتابه : نظرات في فكر العقاد . القاهرة ، ١٩٦٦ ؛ وأحمد الحوفي : الاتجاه النفسي في دراسة العقاد النقدية . ١٩٧١ .

(١٠٦) عباس العقاد مؤرخًا . الهلال ، إبريل ١٩٦٧ . ص ١١٠ ـ ١١٧ .

(١٠٧) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ ـ ١٩٣٨ . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ . ص ٣٥٧ وما بعدها .

(١٠٨) رواية قمبيز (أعلام الشعر) . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ص ٣٩٩ ـ ٤٠٠ .

(١٠٩) نشر المقالة أول مرة في مجلة علم النفس - يونيه ١٩٤٢ ، كما نشر مقالة : (البلاغة وعلم النفس) سنة ١٩٣٩ ، وقد جمع مقالاته في كتابه : (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) . دار المعرفة ، سبتمبر ١٩٦١ ، وقدم له شكري عياد بمقدمة إضافية حول الرجل ومنهجه ، وقد كان حديثه عن علم النفس في الكتاب ص ٣١٠ ـ ٣٣٦ ، والحديث عن الداخل والخارج ص ٣٢٣ .

(١١٠) الثقافة ، مارس ١٩٧٥ . ص ٥١ .

(١١١) مقدمة « مناهج تجديد » ، ص ٧ ـ ١٣ ، انظر بحوث ندوة أمين الخولي بالمجلس الأعلى للثقافة . أبريل ١٩٩٦ ؛ وكتاب حسين نصار عنه .

(١١٢) القاهرة ، دار الفكر العربي، ١٩٥٥ .

(١١٣) القاهرة ، دار الفكر العربي، ١٩٥٧ .

(١١٤) الألف كتاب (٤١٢) . ١٩٦٢ .

(١١٥) دار المعارف ، ١٩٦٣ . صدرت ط ٣ سنة ١٩٧٨ .

(١١٦) القاهرة ، دار الفكر العربي، ١٩٦٧ .

(١١٧) فصول . مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ - مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية ، ص ١٥ وما بعدها .

(١١٨) يمكن الرجوع إلى التواصل النقدي للناقد على صفحات فصول .

(١١٩) ط ١ . ص ٨٣ ؛ وط ٢ . ص ١٢٨ .

(١٢٠) ص ٤٠ .

(١٢١) أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث . ط ٢ بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ . ص ٢٧٠ .

(١٢٢) القاهرة ، مكتبة الشباب، ١٩٧٥ ؛ وانظر لشكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ؛ وعنترة الإنسان والأسطورة .

(١٢٣) القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

(١٢٤) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

(١٢٥) الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٣ .

(١٢٦) انظر عبد الحميد يونس : الفولكلور والميثولوجيا . عالم الفكر ، إبريل ١٩٧٢ . ص ١٥ وما بعده .

(١٢٧) القاهرة ، مكتبة عين شمس ، د. ت .

(١٢٨) مج ١ ، ع ٣ ، ص ٩٩، ١٢٧ ، ١٠٥ .

(١٢٩) القاهرة ، ١٩٥٥ .

(١٣٠) القاهرة ، ١٩٧١ .

(١٣١) القاهرة ، الشباب ، ١٩٧٨ - وقد تناولته في مقال بالبيان الكويتية . ع ١٥٩ ، يونيو ١٩٧٩ . ص ١٤٤ .

(١٣٢) ط ٢ بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .

وحصل على جائزة الملك فيصل العالمية سنة ١٩٧٩ مشاركة مع إحسان عباس .

(١٣٣) القاهرة ، دار الثقافة، ١٩٧٨ . ٥١٣ صفحة .

(١٣٤) ص ١٧ ، ص ٣٠ .

(١٣٥) تناول الباب الأول (جذور الرؤية والبدايات الفنية) ، ويضم فصلين مناقشا (همس الجنون) ؛ ويتناول الباب الثاني (الرؤية الوهمية) مناقشا (عبث الأقدار) ، (ورادوبيس) ؛ ويتناول الباب الثالث الصلة بالواقع مناقشا (كفاح طيبة) ، (والقاهرة الجديدة) ؛ ويتناول الباب الرابع (نحو الواقعية) مناقشا (خان

الخليلي) ، و(السراب) ؛ ويتناول الباب الخامس (الواقعية) مناقشا (بداية ونهاية) ، و (زقاق المدق) .

(١٣٦) المدخل ، ص ١٨ .

(١٣٧) المدخل ، ص ٢٠ .

(١٣٨) المرجع نفسه ، ص ٢٠ .

(١٣٩) القاهرة ، ١٩٥٩ .

(١٤٠) القاهرة ، ٦٧/ ١٩٧٨ .

(١٤١) القاهرة ، ١٩٦٧ .

(١٤٢) القاهرة ، ١٩٧٨ .

(١٤٣) انظر (فصول) في أعداد مختلفة .

(١٤٤) الرياض ، دار العلوم، ١٩٨٣ .

(١٤٥) الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٣ . كان لي شرف تأليفه بالاشتراك معه بتكليف من الجامعة لمقرر يدرسه أبناء هذه الجامعة .

(١٤٦) القاهرة، مجلة المجلة ، مايو ١٩٧٠ ، ص ٤ ـ ٨ .

(١٤٧) المؤسسة المصرية ، ١٩٧١ .

(١٤٨) الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي. الكويت ، مجلة عالم الفكر . مج ٣ ، ع ٣ ، ١٩٧٢ . ص ٩ وما بعدها .

(١٤٩) انظر عن مندور : الأدب العربي في آثار الدارسين . بيروت . ص ٣٥٦ .

ـ وإبراهيم حمادة ـ مجلة عالم الفن . الكويت ، في ٢/ ٦ / ١٩٧٤ . ص ٢٢ وما بعدها .

ـ وأحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٠٦ وما بعدها .

ـ ومحمود الربيعي ، في نقد الشعر ، ص ٨١ وما بعدها .

ـ والطليعة ، مايو ١٩٧٥ ؛ وعن الأيديولوجية : Piamentas *Ideology* . London, Macmillan, 1970.

(١٥٠) رجاء النقاش : محمد مندور من الإنسانية إلى اليسارية . الهلال ، يونيه ١٩٦٨ . ص ٩ ، ١٢، ١٣ .

(١٥١) محمد عبد المنعم خفاجي : صور من الأدب الحديث ، ص ٢٧ . وإلى جانب ما ذكرنا ، انظر كتب مندور : خليل مطران ؛ وإبراهيم المازني ؛ وإسماعيل صبري ؛ وولي الدين يكن ؛ والثقافة وأجهزتها ؛ وفن الشعر ؛ والأدب وفنونه ؛ وكتابات لم تنشر ؛ ونماذج من النقد الحديث .

(١٥٢) مثل : الثقافة ؛ والرسالة ؛ والشرق ؛ والشعب ؛ والجمهورية ؛ والمجلة ؛ والشهر ؛ والكاتب ؛ والرسالة الجديدة ؛ و الآداب ، وروز اليوسف .

(١٥٣) ص ٢٢٨ ـ ٢٣٨ ، وانظر غالي شكري : ثورة الفكر في أدبنا الحديث .

(١٥٤) ط ٥ ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٨ . (صدرت الطبعة الأولى ١٩٦٢) .

(١٥٥) ص ٢٣١-٢٩٣ .

(١٥٦) دراسات في الأدب التونسي . تونس ، الدار العربية للكتاب . ص ١٢٨ - ١٣٨ والجدول ص ١٣٣ .

(١٥٧) تونس ، الشركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٢ .

(١٥٨) ط ١ ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ ، وط ٢ ، ١٩٨١ في ٣١٢ صفحة .

(١٥٩) Aris & Phillips: *Al Jurjani's Theory of Poetic Imagery*. London, 1979.

(١٦٠) له أيضا (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) . بيروت ، دار العلم للملايين، ١٩٦٤ (انظر حديثنا عنه في موسيقى الشعر) وانظر فصول . مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ لكل من : فتوح أحمد، ونبيلة إبراهيم ، وهدى واصف ، وشكري عياد .

(١٦١) ط ٣ ، دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩ (يتناول - مثلا- المساء لدى كل من: مطران (ص٨٥٥ - ٨٧٤)، وأبي ماضي (ص ٩٤١-٩٦٤) .

(١٦٢) هم : الأخطل الصغير ، وأبو ماضي، والشابي، وعمر أبو ريشة ، وصلاح لبكي ، وأمين نخلة ، وفوزي المعلوف ، وشفيق المعلوف ، ونسيب عريضة ، وإلياس أبو شبكة . انظر- على سبيل المثال- له : عمر أبو ريشة -شاعر الجمال والقتال . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ ؛ وكتابه : الحطيئة . دار الثقافة ، ١٩٧٠ ؛ وابن الرومي . دار الكتاب اللبناني ، ١٩٥٩ في ١٩٨ صفحة ؛ وفن الهجاء .

(١٦٣) السباعي بيومي : تاريخ الأدب العربي . النهضة ، ١٩٤٨ . ج ١ ، العصر الجاهلي ، ص ٦ .

(١٦٤) القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ .

(١٦٥) ط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٦٩، ص ١١ ، وما بعدها .

(١٦٦) جرجي زيدان : تاريخ آدب اللغة العربية . الهلال . ج ٢ ، ص ٣ وما بعدها .

(١٦٧) كتب المقدمة في ٢٠ ديسمبر ١٩٦٠ ، ورجعنا للطبعة السادسة في سلسة تاريخ الأدب العربي . دار المعارف ، ١٩٧٤ . ج ١ .

(١٦٨) نرجع إلى ط دار المعارف ، ١٩٧٣ . (١٦٩) نرجع إلى ط ٢ ، دار المعارف ، ١٩٧٧ .

(١٧٠) نرجع إلى الطبعة السادسة ، دار المعارف ، ١٩٨١ .

(١٧١) نرجع إلى ط ١٩٧٢ . (١٧٢) نرجع إلى الطبعة الأولى .

(١٧٣) البحث الأدبي ، ص ٩٥ .

(١٧٤) نرجع في ذلك إلى كتبه : العصر الجاهلي ؛ العصر الإسلامي ؛ التطور والتجديد في الشعر الأموي ؛ العصر العباسي الأول ؛ فالثاني .

(١٧٥) ابن الأثير : الكامل في التاريخ . دار صادر ؛ ودار بيروت ، ١٩٦٥ . مج ١ ، ص ٦ .

(١٧٦) المخشلب : خرز يتخذ منه حلي واحدته مخشلبة – المخصص لابن سيدة .

(١٧٧) بيروت ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٦ . ص ١٠٥ (ترجمة الدكتورة عايدة سليمان عارف) .

(١٧٨) انظر وارين ، ويلك : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي – الأدب وعلم النفس ـ ص ١٠١ وما بعدها ، و أفرد « ديفيد ديتشس » فصلا عنه في كتابه : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم . دار صادر ، ١٩٦٧ . ص ٢٣ ؛ وانظر عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ؛ وأحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٤٧ ؛ وكتب جرهام والاس : فن الفكر *Art of Thought* سنة ١٩٢٦ .

(١٧٩) دار المعارف ، سنة ١٩٧٠ ؛ ط ١ ١٩٥٩ .

(١٨٠) دار المعارف ، ١٩٧٧ ثم ١٩٨٠ . (١٨١) الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .

(١٨٢) كتابك ٣٣، القاهرة ؛ ومقالة بفصول مج ١ ، ع ٢ ، ص ٣٦ .

(١٨٣) دار المعارف ، ١٩٧٢ . وأندريه جيد : الرؤيا الإبداعية . نهضة مصر ، ١٩٦٦ ؛ وسلوى الملا : الإبداع والتوتر النفسي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

(١٨٤) التحليل النفسي للأدب ، فصول . يناير ، ١٩٨١ . مج ١ ، ع ٢ ، ص ٢٦ وما بعدها .

(١٨٥) دار الآداب البيروتية . ط ٤ ، ١٩٧٥ . ص ٧٢ـ١٠٦ .

(١٨٦) فصول . يناير ، ١٩٨١ . مج١ ، ع٢ ، ص ٣٦.

(١٨٧) الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٢، في ٣٦٨ صفحة ؛ وانظر كتاب : (على مشارف القرن الواحد والعشرين ـ الثورة التكنولوجية والأدب) للروسية ڤالينتينا إيفاسيڤا ، ترجمة فخري لبيب . القاهرة، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٨٤، عن الاتجاه الفلسفي في الأدب ص ٥٥ ، والتحليل النفسي ص ٢٠٥ ، والمعالجة الأدبية للنفس البشرية ص ٢٤٣ .

(١٨٨) الرياض ، مجلة الفيصل ، العدد ٥٣ . ص ٥٥ ـ ٦٦ .

(١٨٩) بيروت ، مجلة دراسات عربية ، فبراير ١٩٨٠ . ص ١٣٦ ـ ١٤٤ .

(١٩٠) Paris, Galimard, 1956.

(١٩١) حول أزمة الجنس في الرواية ، والمنتمي ـ دراسة في أدب نجيب محفوظ ، والشعر العربي .

(١٩٢) القاهرة ، دار الكاتب العربي ، د . ت .

(١٩٣) سارتر : ما الأدب ، ترجمة غنيمي هلال . (١٩٤) المرجع نفسه ، ص ٢١ .

(١٩٥) انظر الحديث عن ندوة مؤتمر الكتاب بأسكتلندا ـ لويس عوض : الاشتراكية والأدب . بيروت ، دار الآداب ، سنة ١٩٦٣ . ص ١٧٨ وما بعدها ؛ وانظر فيشر : فلسفة الفن .

(١٩٦) محمد مفيد الشوباشي : الأدب الثوري عبر التاريخ ، ص ١١٢ ، ١١٣ .

(١٩٧) انظر أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ، الاتجاه الاجتماعي ، ص ١٩٩ وما بعدها ؛ ومحمود الربيعي : في نقد الشعر . ط ٤ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ومناقشة آراء سلامة موسى ، ص ٦٠ ـ

٦٩

(١٩٨) ط٤ (سلامة موسى للنشر والتوزيع) ، ١٩٦١ .

(١٩٩) النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٢٥ ؛ وفي نقد الشعر ، ص ٦٩ وما بعدها .

(٢٠٠) ألوان من القصة المصرية . دار النديم ، ١٩٥٦ . ص ١٨٢ .

(٢٠١) النقد الأدبي الحديث ، ص ٢١٦ ؛ وفي نقد الشعر ، ص ٨٤ .

(٢٠٢) دراسات في نقد الشعر . كانون الثاني ، ١٩٧٩ . ص ٥ .

(٢٠٣) للمؤلف أعمال أخرى هي : « تجربة البحث عن أفق » ؛ و « مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة » وصدر عن مركز الأبحاث الفلسطيني . بيروت ، ١٩٧٤ ؛ وله أيضًا «عن علاقات الدائرة » . بيروت ، دار الآداب ، ١٩٧٥ ؛ والجبل الصغير . بيروت ، الآداب ، ١٩٧٧ .

(٢٠٤) بيروت ، صيدا ، العصرية ، د. ت .

(٢٠٥) الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٧٨ .

الخاتمة

(١) انظر المعجم اللغوي التاريخي ، للمستشرق الألماني « فيشر » . القاهرة ، ١٩٨٢ .

(٢) وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد . الكويت ، عالم المعرفة ، ٢٠٧ . ص ٢٤ .

(٣) قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حتون ؛ ونبيلة إبراهيم : القارئ والنص ، نظرية التأثير والاتصال . ١٩٨٤ . فصول ، ع ١ .

(٤) جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، ترجمة محمد حسن عصفور . عالم المعرفة ، فبراير ١٩٩٦ .

(٥) فاضل ثامر : القصيدة والنقد ؛ سلطة النص أم سلطة القراءة - مهرجان المربد الثامن . بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٧ .

(٦) فاضل ثامر : سلطة النص . بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٧ . ص ١٦ .

(٧) تونس ، ١٩٨٤ . ص ٥ .

(٨) المغرب ، دار الثقافة ، ١٩٨٥ .

(٩) بيروت ، دار الهداية ، ١٩٨٦ .

(١٠) بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٥ .

(١١) بغداد ، ١٩٨٦ .

(١٢) فصول ، ١٩٨٤ . ع ٤ .

(١٣) الأقلام ، ع ٢ ، شباط ١٩٨٨ . ص ٥١ وما بعدها .

(١٤) خالد سليمان : موت المؤلف . دمشق، مجلة جامعة تشرين ، ١٩٨٩ . مج ١١ ، ع ١، ٢، ص ٩٥ .

(١٥) القصيدة والنقد ؛ سلطة النص أم سلطة القراءة . بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٧ . ص ٢٣ وما بعدها .

(١٦) عبد الحميد إبرهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ . السعودية، نادي القصيم، ١٤١٥ هـ.

(١٧) المقدمة ، ص ٥٣١ .

(١٨) الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق فوزي عطوان . بيروت ؛ وفي مجال العلم والأدب ، انظر للروسية ڤالينتينا إيفاسيڤا : كتاب «على مشارف القرن الواحد والعشرين ـ الثورة التكنولوجية والأدب » ، ترجمة فخري لبيب . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٨٤، وفيه : سمات جديدة في أدب اليوم ، واكتشافات العلوم الإنسانية وغيرها .

(١٩) الباقلاني : إعجاز القرآن . ج ١ ، ص ٢٠٣، تحقيق السيد صقر . القاهرة ، دار المعارف .

المصادر والمراجع

أولا – المصادر والمراجع العربية

إبراهيم عبد القادر المازني : قبض الريح . القاهرة ، إلياس أنطون ، ١٩٢٧ .

ابن الأثير : الكامل في التاريخ . دار صادر ؛ ودار بيروت ، ١٩٦٥ .

ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، تحقيق محمود محمد شاكر . القاهرة ، دار المعارف .

ابن قتيبة : عيون الأخبار . القاهرة ، دار الكتب ، ١٣٤٣ هـ .

إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي . الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٧٨ .

أحمد إبراهيم الشريف : المدخل إلى شعر العقاد . بيروت ، دار الجيل .

أحمد أمين : زعماء الإصلاح في العصر الحديث . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٨ .

أحمد الحوفي : الاتجاه النفسي في دراسة العقاد النقدية . القاهرة ، ١٩٧١ .

أحمد الشايب : الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية . ط ٦ القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٦ .

أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب . القاهرة ، مطبعة السفور ، ١٩٢١ .

أحمد كمال زكي : الأساطير ؛ دراسة حضارية مقارنة . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ .

أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

أحمد كمال زكي : شعراء السعودية المعاصرون . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٣ .

أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته . ط ٢ بيروت ، النهضة العربية ، ١٩٨١ .

أحمد كمال زكي : نقد ؛ دراسة وتطبيق . دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .

أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف .

إسماعيل صدقي : مذكراتي . القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٥٠ .

الأصمعي : الأصمعيات . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .

أمين الخولي : البلاغة وعلم النفس . القاهرة ، الجمعية الجغرافية الملكية ، ١٩٣٩ .

أمين الخولي : مالك بن أنس . القاهرة ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، ١٩٥١ .

أمين الخولي : مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب . القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٦١ .

أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث . القاهرة ، مكتبة عين شمس ، د. ت .

أنس داود : الرؤية الداخلية للنص الشعري ؛ محاولة في تأصيل المنهج . القاهرة ، مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ .

أنطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر الحديث . بيروت ، صيدا ، المكتبة العصرية ، د. ت .

أنور الجندي : طه حسين ؛ حياته وفكره في ميزان الإسلام . القاهرة ، دار الاعتصام ، ١٩٧٦ .

أنور الجندي : المعارك الأدبية في الشعر والنثر والثقافة واللغة العربية والقومية العربية . القاهرة ، ١٩٦٦ .

أنور المعداوي : علي محمود طه ؛ الشاعر الإنسان .

أنور المعداوي : كلمات في الأدب . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٦ .

أنور المعداوي : اللغة الشاعرة . القاهرة ، مكتبة غريب ، د. ت .

أنور المعداوي : نماذج فنية من الأدب والنقد . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥١ .

إيڤاسيڤا ، ڤالينتينا : على مشارف القرن الواحد والعشرين ؛ الثورة التكنولوجية والأدب ، ترجمة فخري لبيب . القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٨٤ .

إيليا الحاوي : ابن الرومي . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٥٩ .

إيليا الحاوي : الحطيئة . بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٠ .

إيليا الحاوي : عمر أبو ريشة ؛ شاعر الجمال والقتال . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ .

إيليا الحاوي : نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص . ط ٣ بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٦٩ .

بارت ، رولان : موت المؤلف ؛ نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي . الرياض ، دار الأرض ، ١٤١٣ هـ .

الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر . القاهرة ، دار المعارف .

جيرو ، بيير : علم الإشارة ؛ السيميولوجيا ، ترجمة منذر عياشي . دار طلاس ، ١٩٩٢ .

تشارلتن ، هـ. ب.: فنون الأدب ، ترجمة وشرح زكي نجيب محمود . ط ٢ القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٩ .

تمام حسان : منهج البحث في الأدب واللغة . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٤٦ .

جابر عصفور : قراءة التراث النقدي . القاهرة ، دار عين ، ١٩٩٤ .

جابر عصفور : المرايا المتجاورة ؛ دراسة في نقد طه حسين . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ .

الجاحظ : البيان والتبيين . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١ .

الجاحظ : الحيوان . القاهرة ، الحلبي ، ١٩٦٣ .

جرانت ، ديمين : الواقعية ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٨٠ .

جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية . القاهرة ، دار الهلال .

جمال الدين الألوسي : طه حسين بين أنصاره وخصومه . بغداد ، ١٩٧٣ .

جوتشلك ، لويس : كيف نفهم التاريخ – مدخل إلى تطبيق المنهج التاريخي ، ترجمة عايدة سليمان عارف . بيروت ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٦ .

حاتم الصكر : الأصابع في موقد الشعر ؛ مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة . بغداد ، ١٩٨٦ .

حسن عبد الله القرشي : تجربتي الشعرية . ط ٢ بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٩ .

حسين فوزي النجار : أحمد لطفي السيد . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ . (أعلام العرب -٣٩) .

حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .

حمادي صمودي : معجم لمصطلحات النقد الحديث . تونس ، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية ، ١٩٧٥ .

حمدي السكوت : أعلام الأدب المعاصر في مصر ؛ العقاد . القاهرة ، مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية ، ١٩٨٣ .

خالد سليمان : موت المؤلف . دمشق ، ١٩٨٩ .

خيري شلبي : محاكمة طه حسين . بيروت ، ١٩٧٢ .

ديتشيس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم . بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٧ .

راسل ، برتراند : النظرة العلمية ، ترجمة عثمان نويه . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٧ .

رمزي مفتاح : رسائل النقد . مطبعة الإخاء ، ١٩٣٤ .

ريمون طحان : الألسنية العربية . بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٢ .

زينب العمري : شعر العقاد . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨١ .

سارتر ، جان بول : ما الأدب ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦١ .

سامح كريم : طه حسين في معاركه الأدبية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

سامي الكيالي : مع طه حسين . القاهرة ، دار المعارف (اقرأ -١١٢)

السباعي بيومي : تاريخ الأدب العربي . القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٤٨ .

ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها ، ترجمة محمد حسن عصفور . الكويت ، ١٩٩٦ . (عالم المعرفة) .

سعاد المانع : سيفيات المتنبي . جامعة الملك سعود ، ١٩٨١ .

سلوى الملا : الإبداع والتوتر النفسي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧١ .

السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية ؛ دراسة أسلوبية . بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٧٩ ..

شكري عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي . الرياض ، ١٩٨٥ .

شكري عياد : الأدب في عالم متغير . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧١ .

شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير . القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٥٩ .

شكري عياد : تجارب في الأدب والنقد . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

شكري عياد : الرؤيا المقيدة . القاهرة ، ١٩٧٨ .

شكري عياد : دائرة الإبداع . القاهرة ، دار إلياس ، ١٩٨٧ .

شكري عياد : القصة القصيرة في مصر . القاهرة ، ١٩٧٨ .

شكري عياد : اللغة والإبداع . القاهرة ، دار إلياس .

شكري عياد : مدخل إلى علم الأسلوب . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٣ .

شكري عياد ويوسف نوفل : عنترة ؛ الإنسان والأسطورة . الرياض ، جامعة الملك سعود ، ١٩٨٣ .

شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر في مصر . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦١ .

شوقي ضيف : البحث الأدبي ؛ طبيعته – مناهجه – أصوله – مصادره . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ .

شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي . القاهرة ، دار المعارف .

شوقي ضيف : دراسات في الشعر العربي المعاصر . القاهرة ، دار المعارف .

شوقي ضيف : العصر الإسلامي . القاهرة ، دار المعارف .

شوقي ضيف : العصر الجاهلي . ط ٦ القاهرة ، دار المعارف .

شوقي ضيف : العصر العباسي الأول . القاهرة ، دار المعارف .

شوقي ضيف : العصر العباسي الثاني . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ .

شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ .

شوقي ضيف : في النقد الأدبي . ط ٦ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ .

صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

طه حسين : الأيام . القاهرة ، دار المعارف .

طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

طه حسين : حديث الأربعاء . ط ٩ القاهرة ، دار المعارف .

طه حسين : فصول في الأدب والنقد . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٩ .

طه حسين : في الأدب الجاهلي . ط ٣ القاهرة ، مطبعة فاروق ، ١٩٣٣ .

عامر العقاد : معارك العقاد . بيروت ، ١٩٧١ .

عباس خضر : غرام الأدباء . القاهرة ، دار المعارف . (اقرأ –١٥٧)

عباس محمود العقاد : ابن الرومي ؛ حياته من شعره . القاهرة ، مطبعة حجازي ، ١٩٣١ .

عباس محمود العقاد : أعاصير مغرب . القاهرة ، ١٩٤٢ .

عباس محمود العقاد : أنا . بيروت ، المكتبة العصرية .

عباس محمود العقاد : بعد الأعاصير . القاهرة ، ١٩٥٠ .

عباس محمود العقاد : خمسة دواوين للعقاد . القاهرة ، ١٩٧٣ .

عباس محمود العقاد : ديوان العقاد . القاهرة ، مطبعة المقتطف ، ١٩٢٨ .

عباس محمود العقاد : ديوان من دواوين . القاهرة ، ١٩٦٥ .

عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . ط ٣ القاهرة ، دار النهضة المصرية ، ١٩٥٥ .

عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . بيروت (مجموعة أعلام الشعر العربي) .

عباس محمود العقاد : عابر سبيل . القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٣٧ .

عباس محمود العقاد : فصول في النقد الأدبي الحديث . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ؛ مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية . القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٦٠ .

عباس محمود العقاد : ما بعد البعد . القاهرة ، ١٩٦٥ .

عباس محمود العقاد : محمد عبده . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ . (أعلام العرب –١)

عباس محمود العقاد : مراجعات في الآداب والفنون . بيروت ، المكتبة العصرية .

عباس محمود العقاد : هدية الكروان . القاهرة ، مطبعة الهلال ، ١٩٣٣ .

عباس محمود العقاد : وحي الأربعين ؛ قصائد ومقطوعات . القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٩٣٣ .

عباس محمود العقاد : يقظة الصباح . القاهرة ، ١٩١٦ .

عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني : الديوان . ط ٣ القاهرة ، دار الشعب .

عبد الجواد الأصمعي : فهرس أبجدي لكتابي الأمالي والتنبيه وحواشيهما . القاهرة ، دار الكتب ، ١٩٢٦ .

عبد الحميد إبراهيم : نقاد الحداثة وموت القارئ . السعودية ، نادي القصيم ، ١٤١٥ هـ .

عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي . القاهرة ، سجل العرب .

عبد الحميد يونس : الفولكلور والميثولوجيا . القاهرة ، عالم الفكر ، ١٩٧٢ .

عبد الحي أديب : العقاد ناقدًا . القاهرة ، الدار القومية للطباعة ، ١٩٦٦ .

عبد الحي أديب : شاعرية العقاد في الميزان . بيروت ، دار النهضة العربية .

عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ؛ نحو بديل ألسني في نقد الأدب . تونس / ليبيا ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧ .

عبد السلام المسدي : قضية البنيوية . تونس ، ١٩٩١ .

عبد السلام المسدي : النقد والحداثة . بيروت ، ١٩٨٣ .

عبد العزيز الميمني : فهارس سمط اللآلئ والأمثال السائرة . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٧ .

عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . ط ٢ بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .

عبد القادر القط : في الأدب المصري المعاصر ؛ دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة في الأدب والثقافة في مصر . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٥ .

عبد القادر القط : قضايا ومواقف . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

عبد الكريم حسن : المنهج الموضوعي . بيروت ، ١٩٩٠ .

عبد الكريم حسن : الموضوعية البنيوية في شعر السياب . بيروت ، ١٩٨٣ .

عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠-١٩٣٨ . ط ٢ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .

عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ ؛ الرؤية والأداة . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٨ .

عثمان أمين : نظرات في فكر العقاد . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ . (المكتبة الثقافية -١٥٣)

عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٧ .

عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ .

عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .

عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٨ .

عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر . القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٢ . (الألف كتاب -٤١٢) .

عز الدين المدني : الأدب التجريبي . تونس ، الشركة التونسية للتوزيع ، ١٩٧٢ .

علي عزت : اللغة والدلالة في الشعر ؛ دراسة نقدية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ .

علي القاسمي : مقدمة في علم المصطلح . بغداد ، ١٩٨٥ .

غالي شكري : ثورة الفكر في أدبنا الحديث . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ .

غالي شكري : ماذا أضافوا إلى ضمير العصر . القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٦٧ .

الفارابي : آراء أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق ألبير نصري نادر . بيروت ، المطبعة الكاثوليكية .

فاضل ثامر : القصيدة والنقد ؛ سلطة النص أم سلطة القارئ . بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٧ . (مهرجان المربد الثامن) .

فؤاد قنديل : محمد مندور ؛ شيخ النقاد . القاهرة ، دار الغد العربي .

فيشر : المعجم اللغوي التاريخي . القاهرة ، ١٩٨٢ .

كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية للشعر العربي . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٦٤ .

كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ؛ دراسة بنيوية في الشعر . بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٩ .

كوين ، جون : اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش . القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٥ .

لانسون ، جوستاف : منهج البحث في الآدب واللغة ، ترجمة محمد مندور . بيروت ، دار العلم للملايين .

لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ؛ بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

لطفي عبد البديع : الشعر واللغة . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان ، ١٩٩٧ .

لويس عوض : الاشتراكية والأدب . القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٨ . (كتاب الهلال -٢٠٦)

محمد أبو الأنوار : من قضايا الأدب الجاهلي . القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ .

محمد أحمد الغمراوي : النقد التحليلي لكتاب « في الأدب الجاهلي » ، تقديم شكيب أرسلان . القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٩٢٩ .

محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . ط ٣ بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٢ .

محمد الخضر حسين : نقض كتاب في الشعر الجاهلي . القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٣٤٥ هـ .

محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٧ .

محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده . القاهرة ، مطبعة المنار ، ١٣٢٤-١٣٥٠ هـ .

محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .

محمد سيد كيلاني : فهارس كتاب الكامل في اللغة والأدب والنحو . القاهرة ، الحلبي ، ١٩٥٦ .

محمد عبد المنعم خفاجي : صور من الأدب الحديث . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية .

محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨١ .

محمد لطفي جمعة : الشهاب الراصد ؛ بحث تحليلي انتقادي و رد علمي تاريخي على كتاب « في الشعر الجاهلي » . القاهرة ، مطبعة المقتطف ، ١٩٢٦ .

محمد مفتاح : استراتيجية التناص . بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٥ .

محمد مفيد الشوباشي : الأدب الثوري عبر التاريخ . القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٧ . (كتاب الهلال -١٩٧) .

محمد مندور : الأدب وفنونه . القاهرة ، دار نهضة مصر .

محمد مندور : في الأدب والنقد . ط ٢ القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٦ .

محمد مندور : في الميزان الجديد . القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٤ .

محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٢ .

محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون . القاهرة ، دار نهضة مصر .

محمد النويهي : ثقافة الناقد الأدبي . ط ٢ بيروت ، دار الفكر ، ١٩٦٩ .

محمد النويهي : وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي . القاهرة ، معهد الدراسات العربية ، ١٩٦٦ .

محمود أمين العالم : ألوان من القصة المصرية . القاهرة ، دار النديم ، ١٩٥٦ .

محمود الربيعي : في نقد الشعر . ط ٤ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ .

محمود الربيعي : قراءة الرواية . القاهرة ، دار المعارف .

مصري عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ .

مصطفى حسين : يحيى حقي مبدعًا وناقدًا . القاهرة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، ١٩٧٠ .

مصطفى سويف : الأسس النفسية والإبداع الفني في الشعر خاصة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ .

مصطفى صادق الرافعي : تحت راية القرآن ؛ المعركة بين القديم والجديد . القاهرة ، المكتبة الأهلية ، ١٩٢٦ .

مصطفى صادق الرافعي : على السفود . القاهرة ، مطبعة العصور ، ١٩٣٠ .

مصطفى عبد اللطيف السحرتي : الشعر المصري المعاصر . القاهرة ، ١٩٤٨ .

مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي . ط ٢ بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١ .

منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية . دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٦٠ .

مهدي علام : المجمعيون في خمسين عامًا . القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، ١٩٨٦ .

موريس أبو ناصر : الألسنية والنقد الأدبي . بيروت ، دار النهار ، ١٩٧٩ .

ميخائيل نعيمة : الغربال ؛ مجموعة مقالات نقدية . القاهرة ، المطبعة العصرية ، ١٩٢٣ .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر . بغداد ، ١٩٦٥ .

ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٦ .

نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة . الرياض ، النادي الأدبي ، ١٩٨٠ .

نجاح عمر : طه حسين ؛ أيام المعارك . بيروت ، المكتبة العصرية .

نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل . القاهرة ، مكتبة مصر .

نجيب محفوظ : حضرة المحترم . ط ٢ القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ .

نجيب محفوظ : السمان والخريف . القاهرة ، مكتبة مصر .

نجيب محفوظ : الشحاذ . القاهرة ، مكتبة مصر .

نجيب محفوظ : الطريق . القاهرة ، مكتبة مصر .

نجيب محفوظ : اللص والكلاب . القاهرة ، مكتبة مصر .

نجيب محفوظ : ميرامار . القاهرة ، مكتبة مصر .

نصر حامد أبو زيد : إشكالية القراءة وآليات التأويل . القاهرة ، هيئة قصور الثقافة ، ١٩٩١ .

نالينو ، كارلو : تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٤ .

هوراس : فن الشعر ، ترجمة لويس عوض . ط ٢ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد . الكويت (عالم المعرفة –٢٠٧)

يحيى حقي : خطوات في النقد . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦١ .

يحيى حقي : فجر القصة المصرية ؛ مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة . ط ٢ القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ . (الكتابات النقدية –١) .

يحيى حقي : هذا الشعر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ .

يحيى هويدي : حياد فلسفي . القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٣ . (المكتبة الثقافية –٨٣) .

يوسف صدقي : المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة . ليبيا / تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٦ .

يوسف نوفل : قراءات ومحاورات . القاهرة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٦ .

ثانيا – المراجع الأجنبية

Aris & Phillips: *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery.* London, 1979.

Bowra, M.: *The Romantic Imagination.* Oxford Paper Books, 1961.

Coleridge: Biographia Literaria.

Levi-Straus: *Anthropologie Stractural.* Paris, 1963.

Mendilow, A. A.: *Time and the Novel.* New York, Humanities Press, 1972.

Piamentas, John: *Ideology.* London, Macmillan, 1970.

Pound, Ezra: *Abc of Reading.* London, Faber and Faber, 1961.

Riffaterre, Michael: *De la Poésie.*

الشعر والشعراء

هذا الكتاب

يتناول – ربما لأول مرة – عرضًا موجزًا لمبادرات نُقّادنا العرب المعاصرين في مجال نقد الشّعر وإسهاماتهم واتّصالهم الوثيق بحركة النّقد العالمية في مجال الشّعر المعاصر .

ولا يقتصر الكِتاب على بيئة محلية عربية واحدة ، بل يحاول – قدر الطّاقة – الوصول إلى نظرية نقدية عربية شاملة تطمح إلى التّحليق في آفاق النّصّ الشّعري العربي باعتباره ظاهرة عالمية في أسرة الآداب على مستوى العالم .

هذه السلسلة تتناول الشعر العربي تعريفاً بشعرائه ، وتحقيقاً ونشراً لدواوينه ، ومناقشةً لقضاياه انطلاقاً من أن الشعر جزء من الكيان اللغوي للأمة ؛ والكيان اللغوي للأمة هو كيانها الفكري وميراثها الجليل .

وهي تعنى بالتراث تقرؤه بعيون حية ، وتفكر فيه بعقول ذكية ، فتحييه في صدور الأجيال ، وتتيح لها الامتياح من ينابيعه واستلهام كنوزه . كما تعنى بالجديد تستكشف آفاقه وتجلو غوامضه وتؤثل بنيانه وتقيم دعائمه ، في لغة مجنحة بأجنحة الصدق العلمي والولاء ، لا بأجنحة الميول والأهواء لتشكل موسوعة في مجالاتها يجد فيها الثقافة ما يلذه ويمتعه ، ويجد فيها المتخصص العمل المرجعي الذي ينشده .

يطلب من : **شركة أبو الهول للنشر**

٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ؛ ٣٩٢٤٦١٦

١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) – الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩